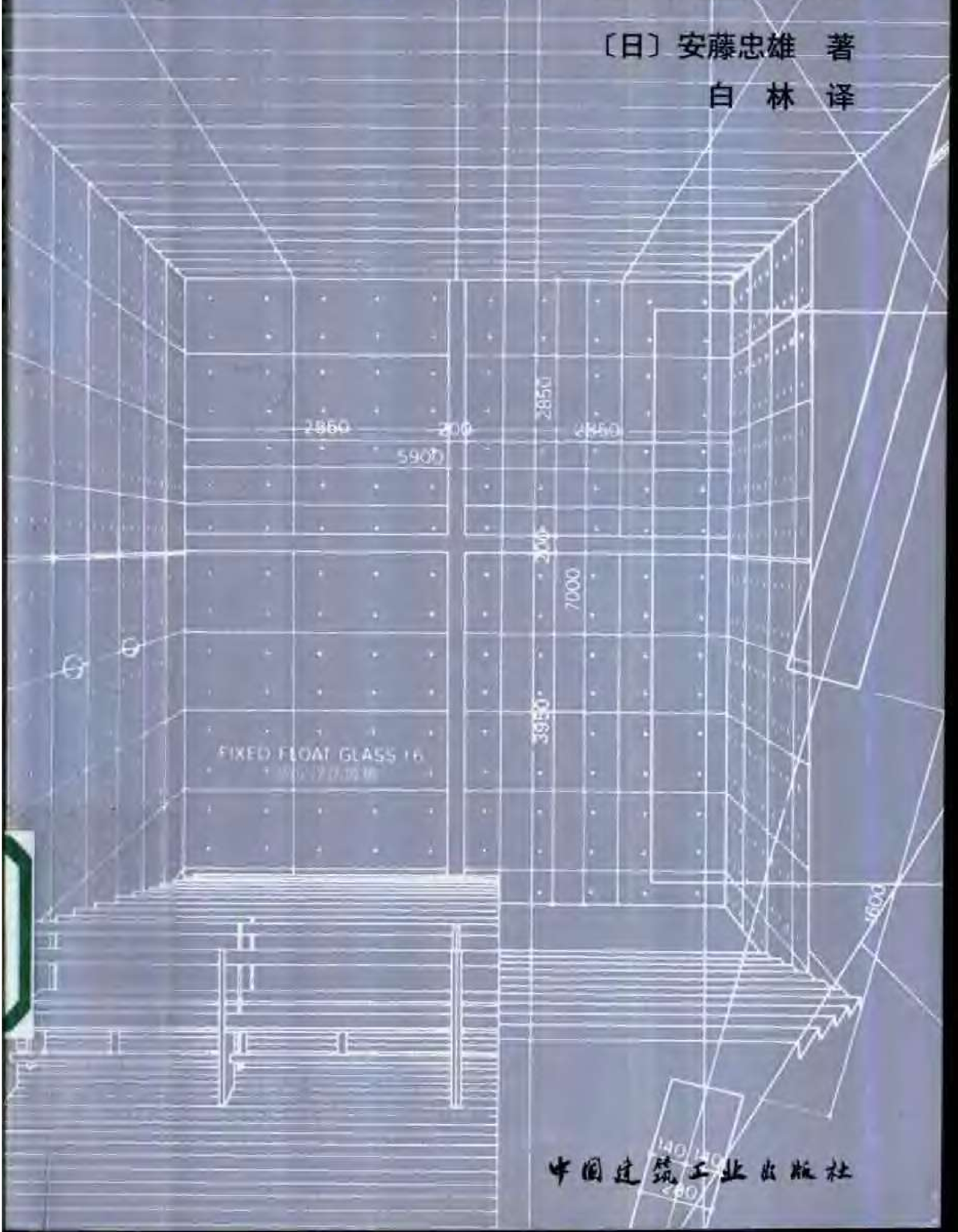
安藤忠雄论建筑

〔日〕安藤忠雄 著
白 林 译



中国建筑工业出版社

TU-0
17

安藤忠雄论建筑

[日]安藤忠雄　著

白林　译

中国建筑工业出版社

著作权合同登记图字：01-2000-1757号
图片在版编目(CIP)数据

安藤忠雄论建筑／(日)安藤忠雄著；白林译．—北京：中国建筑工业出版社，2002
ISBN 7-112-05370-6

Ⅰ.安... Ⅱ.①安...②白... Ⅲ.建筑学-理论研究 Ⅳ.TU-0

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第081686号
责任编辑：白玉美　王莉慧

ANDO TADAO KENCHIKU WO KATARU
Copyright © 1999 by ANDO Tadao
Chinese translation rights arranged with University of Tokyo Press, Tokyo through Japan UNI Agency, Inc., Tokyo
本书由日本东京大学出版会授权翻译出版

安藤忠雄论建筑

［日］安藤忠雄　著
白林　译

中国建筑工业出版社 出版、发行(北京西郊百万庄)
新　华　书　店　经　销
文思莱图文设计公司制作
印刷：北京市铁成印刷厂

开本：787×1092毫米　1/16
版次：2003年1月第一版
印次：2003年1月第一次
定价：**30.00**元
ISBN 7-112-05370-6
TU·4708(10984)
版权所有　翻印必究
如有印装质量问题，可寄本社退换
(邮政编码100037)
本社网址：http：//www.china-abp.com.cn
网上书店：http：//www.china-building.com.cn

目录

[序]——构思的源泉……4
[第1讲]——现代主义与地域主义……25
[第2讲]——建筑与我的梦……62
[第3讲]——在抽象化与场所性之间……122
[第4讲]——走向有生命的建筑……158
[第5讲]——在过程中思考……188
后记……223

[序]————构思的源泉

30 年前，我第一次去欧洲旅行，归途中在马赛被耽搁了数周之后，乘上了归国的客船。绕道经过了象牙海岸、开普敦、马达加斯加，横穿印度洋，然后在印度的孟买下了船。在那里像是被什么迷住了似的乘上火车奔向了圣地贝拿勒斯。

恒河里有许多人在沐浴，旁边有牛在游泳，岸边还有死者在被火葬。异常的恶臭，强烈的阳光，漫无边际的大地。这一混沌的景象将人生存的意义全部显露了出来，并产生着一种震慑的威力。我独自一人坐在岸边，不停地问着自己，人到底是为什么活着?

对印度人来讲，死并不是什么可怕的事。死，是为了生，为了再一次轮回转生。这里是生与死浑然一体的场所。

我竭力抵御着想要逃离那个现场的念头，持续着坐在那里。终于也被一种莫名其妙的内省感觉所缠绕，达到了一种神清气朗的顿悟境界。



人生的终点无论落在何处，其实并没有多大的区别。既然如此，我们应以一种平和的心态去面对它，因为这是自然的法则。无论是为了追求自己的目标，还是为了实现自己的信念而奋斗，也终究会有倒下去的那一天。那时，我想随它去吧，“将自己的职业作为武器，去抗争，去争取自由，要相信自己，负己之责，凭借自己的力量去与社会进行斗争”。这就是我所选择的一种游击战式的人生观，也是自我意志的一

种表白。那是1965年，我24岁。

无论你是选择建筑设计还是其他任何一个职业，20几岁的年龄，是左右一生的重要时期。人在感觉敏锐的20几岁时，能否有紧迫感地去生活，对其以后的人生，特别是到四五十岁时，是能否按照自己的意志去工作生活的分水岭。

这个时期，无论是谁，都在有意识无意识地探索着自己理想的世界，形成自己的世界观。也可以说是在塑造"自己"。对我来说，20几岁同样是自我意识形成，与人和社会交往碰撞的重要时期。

我出生于1941年，20几岁时正值20世纪60年代。那是一个动荡的年代，日本的安保斗争*刚刚拉开帷幕。

1960年，当时我刚19岁，虽然不能说真正完全理解了当时的思潮，但被工人们、学生们的"大众力量"所感染，感觉到了社会巨大的起伏动荡。战后经过了15年的岁月，日本社会终于诞生出了"市民"的概念，他们开始在"政治"上表达自己的意志。愤怒的"市民"将国会议事堂前的广场围得水泄不通，那情景至今难以让人忘却。虽然已经事隔近40年，今天一看到那时的影像资料，还是能唤起当年的那种兴奋，那种激情。从各种意义上讲，战后的转折点从60年代的安保斗争开始划分还是有其象征意义的。

安保斗争意味着日本"政治时代"的开始，同时也是它的终结。从那以后，日本开始为追求"富有"而不知疲倦地发展经济。

就在这一年的5月，设计界也出现了划时代的"事件"。世界设计大会在东京召开了。当然我并没有参加大会，而只是阅读了会议的记录。日本出席会议的有柳宗理、龟仓雄策等日本有代表性的设计大师，建筑界有丹下健三、槙文彦、菊竹清训。海外有路易·康、J·努韦尔等。世界各地的一流人物云集东京，围绕着设计主题展开了热烈的讨论。

---

* 安保斗争指的是60年代遍及全日本的大规模的群众性抗议缔结"日美安全防务条约"的斗争。——译者注

参加这次会议的许多人不久就成为20世纪后半叶推动世界建筑和其他设计领域发展的主要力量。在这之后的20多年里，他们长期充满活力的工作精神给人们以很大的鼓舞。比如，这之后出现了新陈代谢派，菊竹清训、黑川纪章等人提出了超越单体建筑向城市进军的理念。他们在建筑上提出的“新陈代谢”概念，在1970年举办的大阪万国博览会的各项工作中得到了充分的体现。在这次会议上进行的交流对话不仅对会议的参加者，而且对整个设计领域，以及其后的一些设计活动都产生了非常重要的意义。

我和大家一样，预感到了将要来临的飞速发展的趋势和时代气息，心情特别激动。

20世纪60年代是日本在世界上最富有活力的时代。明治维新以来，赶超西欧列强，举国上下齐心奋斗的精神，使第二次世界大战中一度化为灰烬的日本又重新振作起来，开创了史无前例的经济高速增长局面。同时，日本的国际地位也逐渐得到了提高。取得这种经济高速增长的理由可以举出许多，如日本人吃苦耐劳的精神，高水平的教育，廉价的劳动力，开发了利用石油资源的技术等。但是，美国通过对安保条约的修改，确定了战后日本在世界上的战略地位。1965年美国开始的对越南的军事入侵，使自己陷入了战争的泥潭。那期间，日本的经济开始有所好转，不再像以前那么艰难。而且，日本成为美国越南战争的特需供应站，从中得到了很大的经济利益。反过来，也许正是由于这个原因，现在的日本就感到很艰难。

由于越南战争的恶化，以及从“理想的现代主义”所造成的公害、压抑、歧视等不满，从60年代末，人们开始对现代价值观、对既成的整个价值体系提出了质疑。“现实”使乐观地信奉世界可以无限发展的技术至上主义受到了严峻的挑战，日本也有人开始意识到了“社会”存在的问题。出现了抵制“现代化”大潮的现象。以日本大学和东京大学为代表的学生运动逐渐激化蔓延到了全国各地。这个时期，每一个人都开始觉醒，想要“改革社会”，在日本“个人主义”的概念开始萌芽。

20世纪60年代的日本是一个一味追求现代化理想的社会。然而当到达了经济上的高峰之后，开始对“理想”

产生怀疑，开始对这个巨大的潮流进行抵抗，这个时期是20世纪的重大转折期。

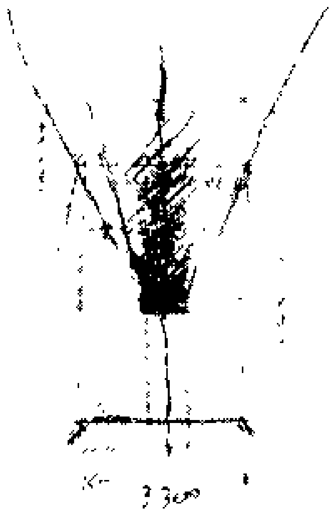
在那个动荡的年代里，我与一些前卫艺术家进行了至深的交往，从他们那里得到了很多的启示。

20世纪50年代到60年代可以说是现代美术界的一段过渡时期。这一时期，从前不被看好的传统美术也开始在基本概念上被重新认识。始于20年代的马塞勒·丢香*对各种艺术的探索在这个时期达到了一个高峰，而杰克逊·鲍罗克**的行动绘画以及象征着大量消费社会的流行艺术等也开始登场。在日本也出现了具象美术协会，开始尝试超越过去那种偶发艺术的局限性。

我将自己置身于前卫艺术的旋涡中，一方面对他们的艺术活动感到惊讶："难道，这也是艺术吗?"另一方面，也感觉到了社会转型时期的动荡。他们冲破了传统观念，超越了自我，从中看到了他们最大限度地追求艺术表现的可能性。"我也想和他们一样成为不断奋进的人"，至今我的这种心情依然如故。

那一段时期，我经常到东京去，与横尾忠则以及现已故去的仓俣史朗等艺术家一同去观看唐十郎的"现实剧场"或寺山修司的"天井栈戏剧"，场场爆满的情形至今记忆犹新。当时我还不认识唐先生，也没有想到20年后的1985年，在浅草建造他的"下街唐座"***小剧场时，能与他相识。

唐先生的"下街唐座"小剧场的设计也说明，自己二十多岁时"相识"的朋友，会为今天的设计活动打下基础。年轻的时候，我关西的朋友中有许多京都大学建筑系的学生。通过与他们的交往，逐渐知晓了当时学生中热门话题的中心人物和辻哲郎、西田几多郎等著名的哲学家。对我来说，与没有走出过书房一步的西田几多郎先生相比，我更喜欢直接到野外进行调研思考的和辻哲郎先生。他的著作《风土》我反复读过多遍。那时，也是我正在思考现代建筑与风土关系的一个时期，非常

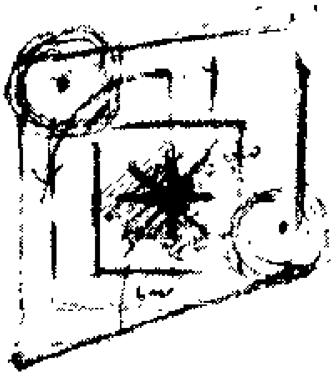


---

* Marcel Duchanp 法国画家，达达主义画派的代表人物

** Jackson Pollock 美国抽象表现主义画家的代表人物

*** 旧城区的露天小剧场——译注



需要它。也可能是缘分吧，1980 年姬路市政府委托我设计了和辻哲郎纪念馆。现在，又得到了在石川县建造西田几多郎纪念馆的设计任务。

年轻时的各种经历，开阔了我的眼界，它似乎超越了时间，与现在的我进行着对话。“二十多岁时的人生经历”不断发自心底地向我挑战，我要通过自己的建筑语言来做出回答。

从小在关西长大的我，15 岁开始就经常去参观大阪和京都一带的角屋、飞云阁、待庵等日本著名茶室，以及高山一带的古民居等。当时，虽然对日本古建筑没有太多的知识，但是，还是感觉到了趣味性浓重的数寄屋*，不如充分发挥了自然材质感，限制装饰的书院造形式**的那种力量感、美感更有吸引力。我第一次单独一人周游日本时，到达了四国的高山，看到了当地的传统民居，感觉到了其中表现出的谦逊抑郁美学，我的心又一次被风土培育出来的真正意义上的普遍性所打动。

也许是在亲身感受日本传统的过程中，无意识地更加接近了自己所理解的日本建筑本质性的东西。

除了关心关西古建筑以外，我生长的大阪旧市区环境也对我的职业选择起了很大影响。这是一个整个街区都沉浸在“物的生产”这样一种气氛中的地区。我自觉不自觉地就想“干一些制作东西”一类的工作。1958 年在东京看到了弗兰克·劳埃德·赖特设计的旧帝国饭店，在那里体验到了难以用语言表达的空间感觉，我强烈地被他的“建筑世界”所吸引。同一时期，在古旧书店发现了勒·柯布西耶的建筑作品集，被里面的设计草图所迷住。从此我不停地反复模仿这些草图。对于想通过自学进入建筑领域的我而言，没有受过正规建筑教育却开拓了现代建筑发展方向的勒·柯布西耶不单单只是一种仰慕。勒·柯布西耶在自己二十多岁的时候，为了探索西方古典建筑的根源，进行了长途跋涉的旅行。在他的著作中，叙述了自己

---

* 运用茶室建筑手法建造的建筑。别墅住宅较多，以不涂漆不装饰为特征。

** 日本 16 世纪发展成熟的一种传统住宅形式。

如何从旅行中学到了许多东西的经历。对我来讲，旅行也是我惟一的最重要的“老师”。

真正要理解建筑，不是通过媒体，而是要通过自己的五官来体验其空间，这一点比什么都重要。“旅行”不只是身体的移动，重要的是畅想、思考。我想，所谓“旅行”就是离开日常的惰性生活，进行有深度的思考过程，是与自己进行“对话”交流的过程。在旅行中，多余的不需要的东西被甩掉，面对轻装的自己，反反复复地进行思考，这样就会逐渐地使自己坚强起来。

1965年我乘船去了欧洲。这次旅行虽然心里感到非常不安，但是，“想亲眼看一看欧洲的建筑”。其中按捺不住想要做的一件事就是：“拜见勒·柯布西耶”。

第一次接触到的欧洲建筑与我所了解的日本建筑完全不同。从与自然对抗似的矗立着的形象中，感觉到欧洲建筑的背后渗透着人的“理性”，存在着一种“秩序”感。我被它那强烈的力量感所震撼了。同时，通过观赏完全不同的“西欧”，反而更加强烈地意识到了“日本”。

日本的建筑设计是依靠传统的技巧与感觉，从局部开始构思。与此相反，欧洲建筑则是从逻辑构成的原理出发，即从整体出发，然后逐步向局部展开。在这一点上不仅建筑是这样，音乐可以说也是这样。前不久去世的武满彻先生生前经常说，“日本的音乐重视局部，而缺乏整体的构成，因此，缺少强劲感”。

最终我也没有实现拜见勒·柯布西耶的愿望。但是我尽情地观赏了许多古今著名的建筑，懂得了什么是现代。我开始深思日本为什么没有培育出现代建筑，“现代”具有什么样的意义。

在探索建筑的过程中，我碰到了日本这块“墙壁”，懂得了日本在现代化的过程中，为了取得从西欧传入的“现代”与日本传统的“非现代性”之间的协调，从伊东忠太到丹下健三等先驱们都立下了许多功绩。懂得了这个问题的深层根源之后，我又反复阅读了和过哲郎先生的《风土》等著作。对象征、统一、均质的现代“理念”与地域、风土、历史这样的“现实”之



间所具有的距离开始产生强烈的怀疑，在我的内心世界开始萌发出了问题意识。换句话说也可以将称之为相对“普遍性”的“特殊性”问题。

20世纪初，可以说密斯·凡·德·罗将建筑的普遍性追求到了极至。他作为理想提出的“万能空间”与材料的工业化同时并进，通过极其简易的形态将它传播到了全世界。因此我们被大量生产、大量消费时代的毫无个性的方盒子所包围了。60年代实现了经济高速增长的日本，出现了不同寻常的“变化”，在追求经济的合理性上，不容人们有半点的踌躇，人们看惯了的街道景观转眼之间就被破坏殆尽。

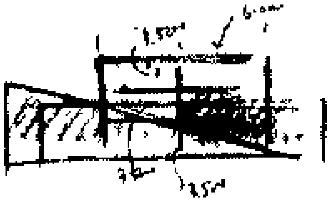
另一方面，当时人们对世界可以无限制地发展下去没有产生任何怀疑。对将要到来的新社会，提出了所谓与其相适应的各种“城市构想”的提案。从新陈代谢派提出的大胆城市形象中我看到了新的未来。同时，也感到了难以理解现代城市规划理论所标榜的“理想”与“现实”之间的差距。

我感觉到，大阪梅田、东京新宿所呈现出的混沌状态似乎与现代理论毫无关系似的。正是这种充满着杂然活跃的“城市暗部”才是城市真正的活力所在。

针对现代城市规划的局限性，运用简明的理论对其进行批判是从1965年发表的克里斯托弗·亚历山大(Christopher Alexander)的论文《城市不是树》开始的。

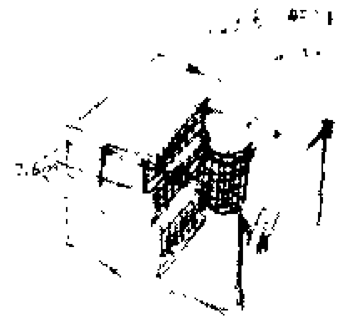
亚历山大在他的论文中，运用现代数学知识，对非常明了却由于过度单纯化而没有能够反映现实的现代建筑理论(他将该理论制作成树形的结构模型)进行了批判。论述了现实社会是各种要素错综复杂、相互交织的半晶格结构。论文简洁明快，逻辑性强，对现代主义的局限性进行了透彻的剖析。

的确，即使在21世纪即将来临的今天来看，无论是经过怎样精心设计而建造起来的城市，也都会由于现代主义城市规划的单纯功能分区而失去其魅力。就像混人异物而感到混沌一样。想想这些现象，当时亚历山大的批判还是准确地命中了要害的。



但是，他在这之后提出的设计理论也遇到了一些阻

力。在1977年发表的《建筑模式语言》一文中，他提出的简单借用模式语言的方法也被认为是容易陷入缺乏创造性的方法。其结果使他也没有能够成为一名新时代的旗手。



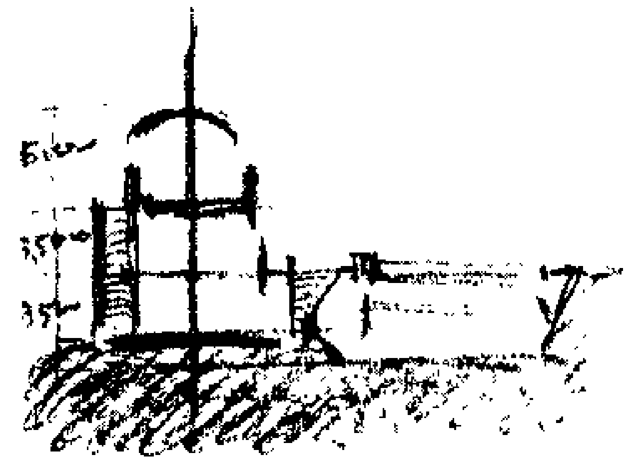
现代的城市规划只是单单从城市管理的合理性出发，形成了越来越严重的无机倾向。难到在这样的城市中，只能有普遍性下的均质性的压抑空间吗?我困苦地思考着这个问题，在第二次欧洲之旅的前一年夏天，我到了美国，看到了超级的“20世纪的最高杰作”——纽约的曼哈顿。

当我登上帝国大厦，放眼曼哈顿时，情不自禁地发出了感叹，人类竟然有如此不同的想法。眼前这座摩天大楼的幕墙是铝合金，对面的建筑采用的是钢材，前边的建筑使用的是不锈钢，旁边的建筑又用的是混凝土。当然摩天楼的用途也是各种各样，有办公也有住宅。均质布局的网格状街区上林立着表情各异的建筑相互争奇斗艳。在具有普遍性的几何框架中，各个建筑都在自由自在地表现着自己。这里有著名的SOM设计的利华大厦(Lever House)和密斯·凡·德·罗的西格拉姆大厦等。虽说许多都是现代建筑的名作，但是我并没有过多地考虑哪座建筑是谁的作品。格罗皮乌斯、赖特、密斯等现代建筑的创始人留给我们的遗产似乎都集中在这里。

曼哈顿是一个只顾寻求与“他人”的差异这一人性中根本欲望的场所。个性与个性在这里相互碰撞，争奇斗艳，构成了整体上的曼哈顿。这里表现出的想法、注人的精力，都呈现出一种震慑参观者的气势。

现在，不仅是曼哈顿，在世界各地，比如新宿，也出现了林立的超高层摩天大楼。但是，以经济效益为惟一标准的“商品”建筑构成的新宿，却没有任何能使我们感动的东西。一座座建筑没能够使我们感觉到有什么“差异”。人的欲望或思想没有进入的余地。但是，20世纪60年代的新宿却不是这样。那时，在新宿西口广场的嘈杂声中却能够感觉到“城市”的存在。

回想自己20多岁思想驰骋的时代，当时在新宿可以看到许多来观看“现实剧场”和“天井栈戏剧”的人们，那情形至今浮现在我的眼前。我想，可能是那些看



到60年代安保斗争给社会带来变化，而自己却又无法直接参与进去的，进退两难的人们才会跑到这个剧场的吧。

我想，唐十郎戏剧的意义也就在于使“杂耍场”复活。人们在如同儿童时代看杂耍的兴奋和昂扬的气氛中，消磨了自己对社会的愤怒。

20世纪60年代后期，与整个社会一样，建筑领域也开始暴露出孕育着的“现代”矛盾，人们中间萌发了对现代建筑的“崇高理想”的强烈反感。

所谓建筑上的“国际式”到50年代已经达到了一个巅峰，同时现代主义本身也开始出现了变革的征兆。进入60年代以后，对现代主义的均质化、不客气地讲是千篇一律化所进行的彻底重新认识的空气遍布了整个世界。可以说60年代步入了现代主义的转折时期。

当现代主义建筑的停滞状态在建筑界开始蔓延的时候，罗伯特·文丘里发表了题为《建筑的复杂性和矛盾性》的论文(1966年)。它以强烈的冲击力出现在人们面前。受周围同事的影响，我也阅读了该书。我的印象是，在城市中的建筑物上画一个巨大的文字，或是将电视天线立在当中，也许是由于书中的黑白照片不太清晰的缘故，怎么看都像是在作表面形态游戏的感觉。我的记忆中，当时对他的设计是不大赞同的。但是，当时我很清楚地感觉到了现代主义的理想与现实的乖离现象，同时也感到一定会有某种新的潮流或新风吹来。

以后，我有幸得到了一次参观文丘里的“母亲住宅”的机会，实际看到了文丘里的建筑。壁炉和楼梯互相咬合着的形态，似乎是通过严格的计算破除了立面的均衡等处理，将“建筑的复杂性和矛盾性”的主张完整地表现在一个形体上。一般地来讲，细部处理指的是建筑的各种局部的处理和建筑整体的意图贯穿到细部的一贯性处理。在“母亲住宅”中，特别是后者意义上的细部处理做得非常好，它强烈地打动了我。那时，我开始真正地理解了他的主张。同时也感到我以前所理解的做表面游戏的文丘里实际上非常务实、非常现实。在某种意义上讲，他是一位具有古典主义感觉的建筑师。

文丘里从进入60年代起，就开始对现代主义的正统的、英雄式的美感倾向产生了疑问。提出了在纯美学中从未提出过的在日常生活随处可见的东西中所具有的美和力量，并开始积极地将其引入自己所设计的建筑之中。之后，这成为20世纪后半叶美术界的一大潮流。他将始于丢香而在美国开花结果的“流行艺术精神”先于美术界进行了实践，而且向我们阐述了它的重要性。

与文丘里的著作前后(1965年)出现的查尔斯·穆尔设计的西兰奇公寓(SeaRanch Condominium)也具有同样的倾向。文丘里在“母亲住宅”中贬义地引用了西洋古典建筑，而查尔斯·穆尔的西兰奇公寓则是将美国仓储文化的土著性要素引入了自己的设计，他们的目的都是试图将陷入单调的现代主义建筑解放出来。

以后，他们的设计手法，通过表层性的引用，特别是继承历史性形态的印象，最终产生了所谓后现代主义运动的结果。这一时期文丘里和穆尔的作品中通过明确思考所证实的一个个手法，使人感觉到与当今的建筑师们常用的只是追求强烈印象，或追求商业广告性的手法有着非常明显的理念上和技巧上的不同。

他们所表现的新的时代性不是在欧洲，而是在没有历史传统的美国，因此可以说有着非常重要的意义。

文丘里等人提出的主张，就是将建筑上追求的“现代性”相对化、对象化。这种对“现代”建筑的深层怀

疑与当时社会整体的动向有着密切的联系。最终它成为一大潮流席卷了整个建筑界。其中最具有象征意义的事件就是巴黎的五月革命，它解体了建筑界的“权威”——巴黎学院派。

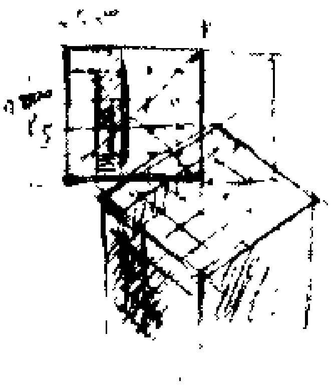
1968 年 5 月，我置身于被愤怒的市民所占领的巴黎街头，感觉到社会的某种大的变革开始了。

市民们对现有的旧体制开始发泄不满，它超出了学生运动的界限，被称作文化革命，也是对“抑郁”的一种反抗。以具有悠久历史而自豪的巴黎学院派的解体就是源自学生对与现实乖离的教育体制的强烈反感。

作为一名旅游者，我在大规模的游行队伍中感到无所事事，只是每天不停地往返穿梭于蒙玛特(巴黎西北部的不夜城)的山丘和拉丁区(巴黎的学生区)之间。途中不断地碰到市民和学生所组成的游行队伍。他们的愤怒程度异常激烈，烧毁汽车、投掷石块、捣毁商店，与警察发生冲突的行为到处可见。连日来自己置身于激烈的抗争旋涡之中，开始强烈地意识到了从前感觉模糊的“社会”。我在那时所接受的否意识和对压迫所采取的反抗行为，成为我以后通过建筑思考社会的各种问题，以及后来树立人生目标的基础。

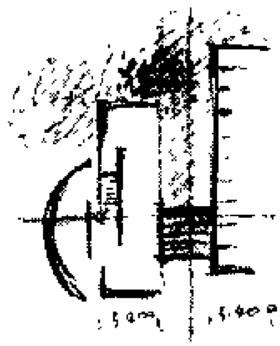
从这个意义上讲，1968 年 5 月在我二十几岁时，能够在巴黎经历 20 世纪 60 年代的造反运动是一件非常幸运的事。

20 世纪 60 年代后期，支撑着日本发展的当然还是经济。从建筑来看，鼓励住宅个人所有制度的出台，个人收入倍增计划，到 20 世纪 70 年代的日本列岛改造论，都是以经济为中心的。从各种意义上讲，1970 年举办的大阪万国博览会是经济大发展的一次集中表现。参展各国都耗费了相当大的财力，倾注了全部的技术和创造力建造了本国的展馆。如果说 20 世纪是科学技术进步的时代，那么这次博览会就是科学技术开出的最好花朵。我觉得当时达到了一个时代的繁荣顶点，同时也感觉到这个时期即将逝去。



同年 11 月，以文学家三岛由纪夫的切腹自杀这一不可想像的事件落下了 60 年代动荡的帷幕。这一事件的出

现，让人感觉在日本刚刚出现的“自我意识”的萌芽似乎又要消失而去。



在20世纪60年代的日本经济增长中，形成了一种新的思维模式。从前人们认为是好的传统，如对物的珍惜之心，重视与近邻的关系，重视家庭和睦关系，与自然共生的心理等优良传统全部丧失殆尽，取而代之的是埋头发展经济的念头。虽然不能简单地断定这是不对的，但是我觉得20世纪70年代以后的日本也只不过是不加思考地延续着60年代的倾向而已。

60年代的帷幕将要落下的1969年，我在大阪开设了一个小的建筑设计事务所。经过60年代风暴洗礼过的我，面对社会的不合理之处，通过建筑这一职业迈出了“反抗”的第一步。

我以后的建筑活动，可以说是在对二十几岁时所经历的各种事情的反思中向前推进的。

20世纪60年代以现代主义为主，80年代出现了“后现代主义”倾向，相对于此对70年代进行明确的定位却不是一件容易的事。这个时期无论是从政治上还是经济上都被视为是停滞不前的时期。

60年代末出现的对现代主义的深刻反省，进入70年代以后，如同填补理想与现实之间的落差似的，诞生了许多尝试性的作品。针对否定现代主义的课题，人们都在各自摸索着答案，出现了各种各样的表现思想。以后的一个时期则是培育“后现代主义”的核心时期。

虽然出现了从各种角度去探讨建筑可能性的尝试。但其中引起我关注的是彼得·埃森曼的建筑活动。在现代主义被暧昧地否定的过程中，他一边进行敏锐的思考，一边通过除去建筑的各种意义，来使自己与现代主义建筑分离开来，他的存在非常突出。

1972年，以《五人建筑师》为题的白色装订本作品集问世了。彼得·埃森曼、理查德·迈耶、迈克尔·格雷夫斯、查尔斯·格瓦斯密、约翰·海扎克5名建筑师在同一时期以纽约为中心展开了各自的创作活动，他们

从柯布西耶初期的住宅设计中摄取词汇，他们的作品都是以白色平滑的墙面构成的，都会给人一种奇异的感觉。虽然他们的作品风格完全不同，但相对于文丘里、穆尔等费城学派，他们被称作纽约学派。他们的活动与以后的现代主义再认识相联系，经过曲折的发展，形成了所谓的“晚期现代主义”与“后现代主义”的对立局面。

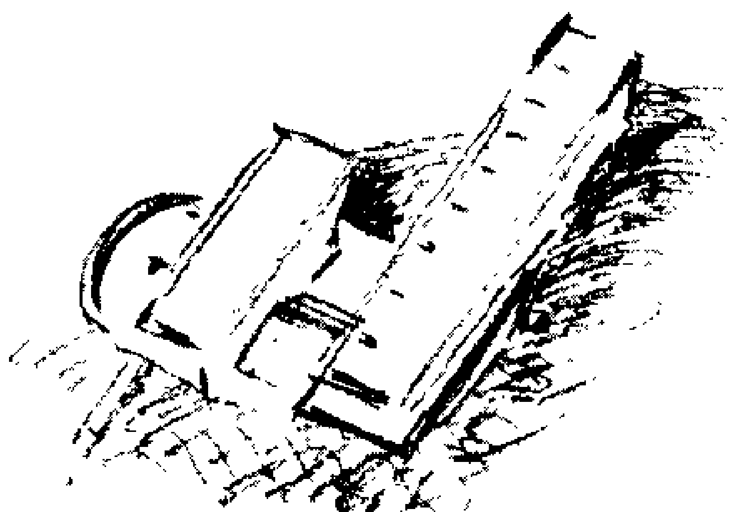
其理论的核心人物就是风靡一时的彼得·埃森曼。他引用了当时在哲学界吹起新风的法国哲学家杰克·德里达的理论——解构主义概念，发表了他的论文。提出了对建筑的意义进行重新构筑的主张，至今仍具有很大的影响力。

进入20世纪80年代，我有机会在某建筑杂志上与彼得·埃森曼进行了信函交往形式的讨论，虽然篇幅较短，但对我提出的问题，他明确地表示了自己的立场。

他认为不仅是现代主义建筑，而且建筑的历史积累可以说全部都是重复旧习的根源。甚至对我提出的，应该继承那些该继承的东西的主张也进行了驳斥，主张应该在全新价值观的基础上，重新构筑现代建筑。

现在想一想他的思想是很过激的。但是那的确是出于他自己理想的真实语言。我也确实有不少想法受到了彼得·埃森曼激烈思考的启发。

彼得·埃森曼1988年在菲利普·约翰逊组织策划的MoMA的展览会上以“解构主义者的建筑”为题，与弗兰



克·盖里、Z·哈迪德等一起被定位为有代表性的建筑作家。解构主义建筑师设计的共同点是赋予建筑各种各样的意义，而且与现代主义建筑显著的水平、垂直或注重简单几何形体的设计倾向相比，解构主义的建筑却运用相贯、偏心、反转、回转等手法，具有不安定且富有运动感的形态的倾向。直白一点讲，设计的依据是引用哲学、语言学等理论进行武装之后，再凭借设计者的直觉进行设计。我想，他也只是将杰克·德里达的解构主义哲学理论语言中的某种有破坏性的尖锐的感觉引用于建筑形态而已。

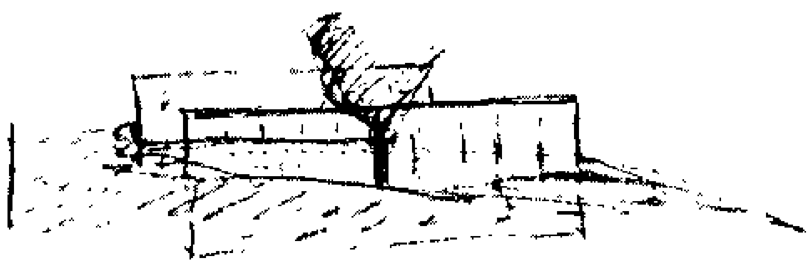
无论是谁，都有一种将内心藏有的半暴力性的东西表现在形态上的欲望，从现代主义的束缚中解放出来，然后，作为一种主义给它一种公开的理论根据。彼得·埃森曼的存在价值在这一点上将会得到历史的特殊评价吧。

最终，所谓建筑的解构主义不应该与现代主义对峙，可以说它也只是现代主义潮流中一种展开设计的形式之一。

弗兰克·盖里也同样，他的自宅发表时，我受到了很大的震动。最近，对他设计的毕尔巴鄂古根海姆美术馆等一系列作品也都非常有兴趣。一般认为，盖里是位前卫性的建筑师。但如果看一下他在形态处理上或体量平衡上，以及和谐的设计等，就会感到他的设计非常现实，甚至使人感到有古典主义的风格。

作为建筑语言他们常常运用非常新的形态。但是，不管是什么时代，其想要表现的核心往往还是与人们的意识深处相通的贯穿始终的东西。

所谓建筑的解构主义，在理论上是否真正与其语言



相协调另当别论，但是他们的确提示了建筑表现的一种可能性。而且我认为这是最重要的一点。我对他们在建筑上表现出的纯粹不加掩饰的好奇心，将建筑作为一种乐趣的态度，以及从建筑中发现某种新东西的强烈欲望，感到敬佩。同时，这些对我自己的创新欲望也起到了很大的激励作用。

从20世纪70年代后期到进入八九十年代，从高科技形态、晚期现代主义、乡土主义，到上述的解构主义等，建筑界简直就是一种百花齐放的局面。这就是所谓的“后现代主义”时代。

我一边旁视着纷乱的建筑界，一边探索着自己的“建筑”道路，坚持着自称“游击战”式的个人建筑活动。

对我来说，建筑是相反概念的抑扬，它处于微妙的关系之中，是内与外，西方与东方，局部与整体，历史与现在，艺术与现实，过去与未来，抽象与具象，单纯性与复杂性两极之间的，同时又渗入自己意志而升华出的一个综合表现形式。在这里注入自己的意志，发现一个“建筑的理想状态”，对我来讲就是建筑行为。

即使在“斗争”着完成了自己认为合适的形式之后，在建筑和风土，或者称之为理念与现实的反差上，思考普遍性与特殊性的问题，对我来说是建筑的一个根本性的命题。

现代主义建筑在否定过去的形式主义建筑的过程中，将其丰富精神的一面与它原有的形式一同排除掉了。针对这个问题，出现了从风土性、地域性中发现现代主义停滞不前的问题突破口的倾向，从60年代就已经出现了萌芽。贝纳德·鲁道夫斯基(Bernard Rudofsky)重新评价乡土性的《没有建筑师的建筑》一书可以说是它的一个源流。建立在现代主义遗产上，同时与风土结合得很好的建筑出现了。但是，表现地域主义的大多数作品也只是停留在表层形态的引用上。

我开始认识到，在一座建筑中，从地理、文化到历史脉络，从精神风土的宏观要素到个人的生活体验，甚至不引人注目的一草一木给人的印象和记忆等微小要素，根植于风土以及生活文化的，用人的五官感觉到的东西都一定强烈地铭刻在人们的脑海。我想这些都是建筑形式所要承担的“责任”。

不是继承形体，而是继承眼睛看不到的“精神”，通过这些，将属于地域的、个人的特殊性、具体性的东西继承下来。

通过 1976 年我设计的“住吉的长屋”，以及后来1981 年设计的小筱住宅，对于上述的问题逐渐摸索到了自己的方向。80 年代，K·弗兰姆普敦运用“批判地域主义”概念对我的建筑进行了评价。

K·弗兰姆普敦的“批判地域主义”概念，是针对标准化的粗制滥造的普遍主义现代建筑，特别是针对只有普遍的东西才是合理的有价值的现代主义提出的。他提出了对于传统的材料和技术，根植于地区社会的生产系统也应该进行应有的再评价，并将其翻译成现代建筑的语言要素，使建筑具有其场所的特殊性。我的建筑，在材料和技术上运用了现代的普遍性手段，并引入了固有的风土和自然，做了将场所的特殊性投影在建筑上的尝试。虽然我们手段不同，但是对世界迅速均质化了的生活空间意义进行了重新的思考，对根植于历史或风土地域所固有的东西进行探索，表现人的某种本质性的东西，在这一点上，我感觉相互之间却有着共性的东西。

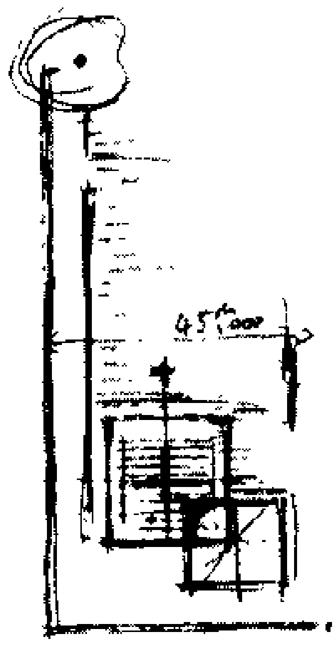
如果我们看一下最近的建筑设计倾向，K·弗兰姆普敦的论点也许与大的潮流相悖。现代主义与地方主义两极对立的局面发展到现在也许已经不是什么新东西了。

K·弗兰姆普敦的研究与他的古典主义素养不无关系，一些传统的东西对当代显得有些过于沉重。他对海德格尔(Martin Heidegger)空间论进行的所谓独到的解释和引用，使海德格尔理论解析不仅得到了广泛的传播，而且也使哲学界的研究有了相当的进展。在其理论被广泛应用的今天，也许已经没有什么新鲜感。但是，对现代建筑无节制蔓延所引发的疑问，尊重一些地方或集团所继承的有价值的东西，并认真地从中学到某种东西的态度却不是用简单的流行语言所能表述的。

同样，可以用相同的视点，对强调历史积累的作用和重要性的建筑评论家库里斯钦·诺·谢尔茨进行评论。他主张，以海德格尔的实存主义哲学为基准评价现

代建筑，同时对现代建筑的单调性敲起警钟，强调场所所固有的力量。我认为，他们的理论在本质上多多少少与各种对现代主义重新认识的倾向，始于文丘里的各种形式的后现代主义、解构主义，以及与其相对应的结构主义倾向不无关系，在某种形式上可以说受到了决定性的影响。

不仅是弗兰姆普敦和谢尔茨，可以说超越流行的各种人物的思想都成为唤起我新想法的激励要素。当然，他们的思想中有一些是不能盲目认同的过激的或者不完整的东西，其中也不乏为了吸引人们的视线而运用一些玄虚的技巧，使自己的言论走向自生自灭的例子。对我自身而言，既然选择了建筑这么一个“造物”职业，若是过于倾斜于抽象的思想游戏，忘掉建筑本来作为“物”的性质的话，我想那就是本末倒置。因此，通常我尽可能地避开语言先行的做法。当然，也不是说从一开始就对抽象的建筑理论敬而远之。对在各种场合看到听到的各种理论或思想当然也会很有兴趣。但还是要注意按照自己的感觉对其进行咀嚼。某种特定的思想或理论也许没有通过直接的语言或形态在我的设计中表现，但是，从各个领域受到的各种人物的影响，直接或间接地对我的设计有着“不可估量的”作用，这一点是可以肯定的。



20世纪，伴随着现代化的步伐，国际主义建筑轰轰烈烈地登上了建筑舞台，运用世界上任何地方都可以得到的钢铁、玻璃、混凝土材料开发出了经济合理甚至达到良好物理性能的“标准化”建筑。其结果，由建筑师们发起的轰动一时的建筑理论，无视建筑物所在地的特殊性，使方盒子建筑在世界各地的城市中蔓延，使人们的生活空间千篇一律、单调乏味。

在这样的背景下，我想，运用现代建筑的材料和语言，以及几何学构成原理，使建筑同时具有时代精神和普遍性，将风、光、水等自然要素引入建筑的手法，能否创造出植根于建筑场所的气候风土，又表现出其固有文化传统的建筑观?针对出现的通过建筑的标准化使人也

规格化、平均化的倾向，我运用了简洁的形态和具有普遍性的材料作为武器，进行了坚决地反抗。

当然不只是我一个人、在60年代以后的建筑中，也开始出现针对这种社会均质化现象的抵抗，这种现象的出现有它一定的社会基础。

在当今“高度信息化社会”的招牌下，社会的均质化现象正在进一步升级。

日常生活所使用的各种物品以及信息的大量生产所带来的世界范围的标准化问题并不是从今天才开始的。它的开端虽是基于美国的大量生产、大量消费型文化的经济战略，但寻源可以追溯到为控制世界主导权的第二次世界大战时期。电子计算机的诞生更进一步促进了世界的标准化进程，所谓的虚拟世界在建筑领域也受到了很大的关注。

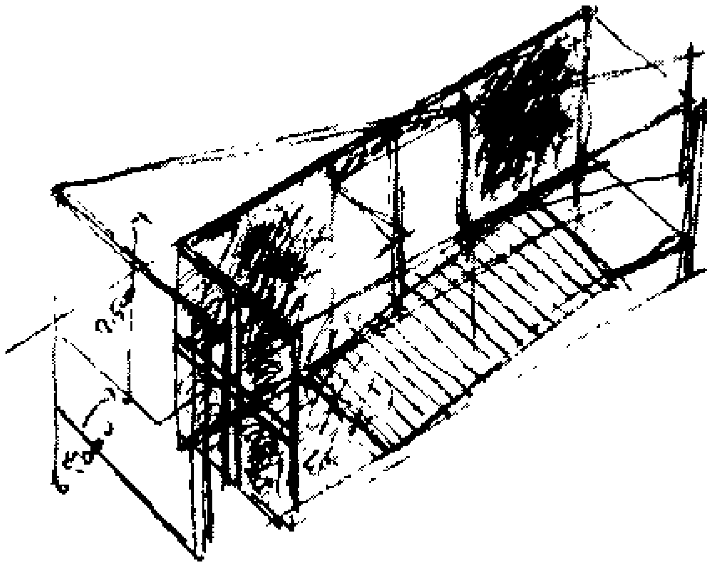
但是，我却没有想要率先进入计算机世界的想法。当然，并不是对信息处理能力大变革带来的新的可能性没有兴趣，更不是想要否定它，而是想避免由于过度地偏重信息会丧失自己对现实的感觉，从而看不清其它更重要的东西。

在现在的建筑设计领域，CAD和CG已经逐渐成为设计过程中不可缺少的工具。通过导入计算机在表现和想法上增加了新的可能性。但是我想无论数字化如何进步，无论它能够怎样地扩展思考的视野，基于人身体知觉所具有的模拟式思考方式的重要性也不可能减弱。

平时我们思考问题时，通常一次只能思考一件事情，在结构上，人的大脑或明确的知觉意识并不具备同时逻辑性地思考两件以上事情的能力。

但是，在实际的建筑设计中，不是两个，而是对无数的事项同时进行考虑，进行消化，依据各种关系进行判断。人的直觉能力可以超越这个界限，可以通过发挥五官的作用超越理论思考进行判断。正是由于存在无法用理论进行描述和难以进行确定性思维的部分，模拟思考才具有无限的可能性。

能够在数字化虚拟世界里表现的内容也只是可以还



原成数字的信号。在数字世界里，无论多么复杂的信息都可以还原成大量的“0”和“1”的数字集合。但是，它们并不完全反映真实的现实。现实的东西具有被视觉、触觉、听觉、味觉、嗅觉所感知的属性，以及与过去的记忆，与某种事物相关联的知识，人本能的、生理的反应等综合性质。此外，还可以根据事物的重要程度无意识地进行取舍选择，通过这样一些过程，我们才可以知觉事物。因此，输人人大脑里的是一个个无限的信息量，而且是绝对不能够量化的东西。

在数字领域中，往往是从无限的现实世界的信息中，通过消去主要要素的中间部分的做法，来进行数字化处理的。如果人们用被选择过的世界来取代现实，来认识世界的话，这难道不是极其危险的吗？

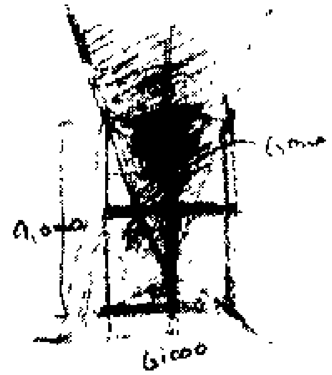
近来，随着社会的飞速发展，我的建筑设计事务所也毫无抵触地引进了数字化技术。一旦图纸被 CAD 化，就必须以它为基础安排工作，从对方案的各种探讨，到方案的修改、复制等。从现在逐渐完善的设备环境来看，我想恐怕再也不会回到用手制图的时代了吧。但是，现在电脑也只不过是一种绘图工具，掌握它还需要一定程度的训练。随着电脑进一步进人人们的生活，普及到随手可用的状态，就会成为很普通的思考工具，成为生活的一个要素，这一天我想不会太远了吧。

我想它还会逐渐成为对加快世界建筑均质化进程的第二次浪潮。从CAD和CG制作出的图纸来看，很难产生有个性的表现。而从手绘制的图纸中可以看到制图人的思考、困惑、文化背景等内容。CAD绘制的图纸乍一看表现力很强，甚至看似有很充实的内容，但是无论是谁绘制的图纸都会呈现出相同的表现，当然也就会出现图纸上没有文化气息的担心。还可能会出现在建筑图中极其重要的功能缺陷不容易被发现的问题。CAD绘制的图纸表达不出制图者的思维、犹豫，往往存在本来没有处理好的细部也会被掩盖过去，使人看上去还觉得做得很好似的问题。

虚拟现实技术似乎在世界的任何地方都会得出某种事先设定好的结果，似乎是一种万能药方。以此为依据，甚至会出现一种倾向，认为考虑地域性、场所性是无价值的。虚拟现实无论发展到什么程度也不会与错综复杂的具有生命力的现实信息对等。它也只能是一种虚拟的世界，是现实世界的派生物而已。

我认为，正因为是高度的电子信息化社会，就更需要珍惜无法置换成电子信息的内容。20世纪初，现代建筑蓬勃兴起的时候，现代建筑的开拓者们在考虑如何将现代建筑简洁化的同时，通过学习历史、学习传统，深入思考了如何给自己创造的建筑注入新的生命力的问题。但是，现代建筑作为一种普遍化的形式，确立了与工业化生产相结合的方法。现在只有僵化的作为合理手段的一面，而忘却了在初创期为了使现代建筑生存下去而苦于思索的一面。随着信息化的发展，建筑中无法置换成电子信息的部分，比如能够表现人的各种苦恼或思想的部分就会失去，这也许会作为这个时代精神的建筑传入后世。

我作为生活在20世纪的一员，会骄傲地将这个时代的精神传承给后世的人们。



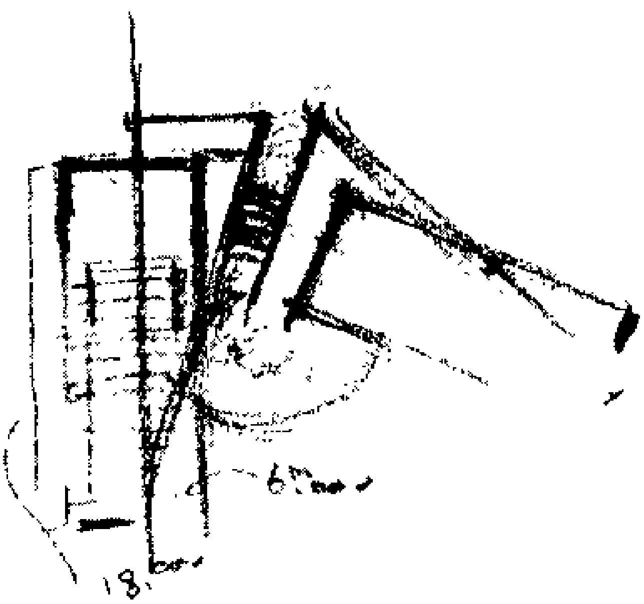
密斯·凡·德·罗的“少就是多”(less is more)的名言被神化到了超出想像的程度，这种禁欲主义形态以外的建筑不言而喻地被否定，针对建筑界持续了半个世纪

的这种状况，诞生了为打破这种状况所出现的各种流派。我想这也不过是从反抗古典主义学院派统治而获得力量的现代主义的翻版而已。也就是说，革新派不知不觉地变成了保守派，形成与新的革新派对立的局面，这种状况也许在历史上已经重复了多次。

与自己所处的时代和社会无关，只要我们在做建筑设计这项工作，任何时代、任何文化的建筑都有共同的值得我们学习的东西。而且，不仅是从建筑领域，应该更广泛地从其它的领域吸收新想法的态度，对于从事建筑设计的人来讲，难道不是非常重要的吗？

而最重要的是不能被既成的概念所束缚，模糊了自己的理念，要具有自己的意志，具有反抗旧观念的强烈愿望。

对我来讲，与同学们的接触同与伟大的建筑作品和思想接触一样，是诞生新构思的一种激励。我应聘来到大学，并不是我自己具有了某种可以来教育别人的资格，而是想将自己置身于与日常的工作气氛不同的学术环境中，通过与同学们的对话，双方都能得到新的激励，从而获得新的进步。我想这才是我到这里来的真正意义。如果我的讲课，能使同学们之间相互激励，对无限扩展自己的视野有一点启发的话，我将感到非常的欣慰。



[第 1 讲]———— 现代主义与地域主义

下面的讲座共分五讲。这里所讲的内容不是某一特定领域系统的内容。相反，为了使同学们能够理解建筑是一些完全性质不同的事项的综合表现，我的讲课也就必然涉及许多方面的内容。如果非要用一个主题来概括的话，我想这几讲的主题就叫做“20 岁左右的人生”吧。

人生 20 几岁的时光如何度过，将对其以后的人生产生很大的影响。人生从 20 几岁开始奋斗，到四五十岁的时候才能够开花结果。这就是贯穿整个讲课内容的主线。

在这个讲义中，系统的建筑知识讲得不多。但是如果同学们听完讲课以后，都能够更加积极地面对今天去奋斗的话，我想这个讲座就达到了它的目的。

20 世纪剩下的时间已经不多了。世界各地都在举行各种回顾本世纪的活动，召开会议，出版书刊。那么，20 世纪究竟是一个什么样的时代呢?

我想，如果用一句话来概括的话，它是用现代主义的理念将世界均质化的过程。伴随着史无前例的具有普遍意义的现代科学技术的发展，社会、经济、城市、建筑等所有领域的现代化大潮遍布了整个世界。

但是，世界迅速均质化的大潮使历史培育起来的固有地域文化开始逐渐地失去特色。严重一点讲，它夺去了人类真正丰富多彩的生活。

现代主义和地域主义都是现代社会所追求的东西。对它们不能简单地取此舍彼。如何将乍一看不相容的两

个方面同行并立，是本世纪后半叶应该关注的重大文化、社会课题。

1980年，我认识了建筑评论家肯尼思·弗兰姆普敦[1]，详细地向他请教了批判地域主义[2]理论。之后，对以前比较模糊的地域主义概念开始有了比较清醒的认识。它对我来说至今仍是一个重要的思考课题。

我不知道同学们将来会在多深的程度上涉及建筑，但我想现代主义与地域主义的讨论，都是一个不能回避的问题。因为建筑扎根在与固有风土和文化相关的土地上，是承载人们日常生活的容器。即使不是建筑师，只要从事与建筑相关的工作，不，只要你生活在现代社会，就应该时时有意识地去思考这个问题。

从这样的视点出发，今天，重点就现代主义与地域主义的主题进行讨论。

建筑的地域性

上星期，为了出席英国皇家美术学院举办的我个人作品展开幕式，我去了伦敦。顺便去了荷兰，参观了著名建筑师莱姆·库哈斯[3]设计的乌得勒支工业大学会馆和建筑师格瑞特·托马斯·里特维德[4]1923—1924年设计的位于乌得勒支的乌得勒支住宅。此外，接受了一项在阿姆斯特丹运河旁建设美术馆的设计工作，是否建设尚未最后确定，只是顺便看了一下用地。

大家都知道，荷兰是一个在很狭小的国土上生存着1500万人口的国家。人们为了生存，想尽了各种各样的办法。荷兰国土的大部分是人工填海而成，为了自身的生存进行了相当大的努力。在欧洲经常听到“荷兰人很坏”的说法，这一俗语中渗透着积怨很深的历史纠葛。日本也有“京都人很难交往”的说法。重视格言、风俗习惯的京都人在考虑事情时，对很细小的事物都非常介意，所以才得到了这样的评价。一个国家、一个城市的形成过程与在那里生活着的人们的习俗息息相关，荷兰人对事物的细节都考虑得非常细致入微，反复推敲。

荷兰人这种强烈的锲而不舍的民族精神是我们日本

1 肯尼思·弗兰姆普敦(Kenneth Frampton, 1930－)，英国出身的建筑史学家、评论家。现为哥伦比亚大学教授。担任过《AD》杂志的主编，后移居美国。20世纪70年代开始继承以C.N.谢尔茨以及海德格尔空间论为基础的现代建筑理论，对现代主义、后现代主义的理论进行了积极的批判。著有《现代建筑》等。

2 肯尼思·弗兰姆普敦认为应提倡的现代建筑思想。针对现代建筑陷入形式主义的再生产状态，以及与之相反的在表面上引用历史的现状，试图从现代主义所忽略的地域性中发现从生产系统到生产技术上所直接表现的20世纪现状的可能性。

3 莱姆·库哈斯(Rem Koolhaas, 1944－)，生于荷兰的鹿特丹，建筑家。AA建筑学校毕业后，开设O-MA设计事务所。通过著作《错乱的纽约》和建筑作品，不断地从城市的视点提出问题。代表作有“里尔会展中心”、“福冈建筑世界的莱姆栋、库哈斯栋”等。

4 格瑞特·托马斯·里特维德(Gerrit Thomas Rietvelt, 1888－1964)，荷兰建筑师。利用祖传的家具制造技术，运用新造型艺术运动特有的平面组合，创造出的抽象化造型给现代建筑以及家具设计很大的影响。代表作有“红蓝椅”、“乌德勒支住宅”等。

人所不具备的。日本人对待事物的态度往往是不去追根寻源搞懂弄清，而有一种暧昧的倾向。荷兰人的这种顽强"理性"精神，被具有代表性的现代主义建筑师莱姆·库哈斯继承下来了。

莱姆·库哈斯是一位言论独特、在国内外几次大的方案设计竞赛中名声显赫的荷兰建筑师。我特意提及他的荷兰出身是因为他现在是活跃在世界各地的"国际人"。他的名声之所以被世界知晓，主要是由于他在70年代出版了著作《错乱的纽约》。在后现代主义运动将要开始的时期，他将纽约作为现代文明的技术、社会发展的一个成果象征，从未曾有过的新视点进行了肯定的评价。该书对现代大都市所具有的本质进行了描述。

此外，他还对近年来城市中的一种现象——巨大尺度的现代建筑物，引用"庞然大物"的语言进行了深刻的分析。按照他的理论，用从前的建筑管理操作方式是不可能对巨大的大楼进行管理的。因此，各部分既是整体的一部分，同时又是独立的。此外，在巨大的建筑中由于有了点与点之间起连接作用的电梯等移动机械，以往的建筑构成、细部处理等都失去了它存在的意义。由于建筑物过大，其外观立面设计几乎与内部没有关系。这种内部与外部的分离状态，使得本来由实实在在的建筑集合体组成的城市逐渐成了不确切的东西。建筑物只是变得越来越巨大，变得几乎难以判断它的好与坏。总之，对巨大化了的建筑用以往的"建筑"概念已经无法认知，变得什么都不是了。

莱姆·库哈斯对城市的"现在"，即现在亚洲以及世界各地的城市中潜在的事态进行了描述。其视野的广阔性和排除恣意性的冷静分析，特别是与时俱进的速度感是他以及他的建筑最大的魅力。我时常思考着"日本"这个国家，同时也在思考建筑和城市的问题，莱姆·库哈斯的思考给了我很大的激励。

莱姆·库哈斯长期以来没有实际的作品，但他那似乎能打破以往传统习惯的、强有力的言论、思想，给建筑界很大的影响。自80年代后期设计第一个哈谷的"舞厅"

以来，他以高超的独创性手法设计出很多富有魅力的建筑。现在他的工作小到个人的别墅，大到法国的里尔这样的大规模城市规划，可以说他是一个时代的宠儿。乌得勒支工业大学会馆也是一座每一个细部都经过详细推敲的“建筑”。

莱姆·库哈斯领导的OMA设计事务所设计的乌得勒支的大学设施——“埃迪卡托里阿姆”由自助餐厅、两个讲堂兼教室、实验用讲堂、以及将这些设施连接起来的不同标高的休息室等组成。这座建筑不只是为了大学，而是作为整个乌得勒支市新的文化交流中心设计的。

这座建筑的设计风格仍然延续了OMA设计事务所以往的设计思想，弯曲的楼板原封不动地成为了下一层的屋顶，体量的排列关系原封不动地化作了建筑的立面，这些都成为实现1989年法国国立图书馆设计方案的新想法的铺垫。

他的建筑被《埃卢·库劳克》、《a+u》等杂志登载，通过照片、图纸等，我们只能了解到建筑的大致构成和形态，照片只选择构图好的地方拍摄，建筑的实质“内容”难以搞得很清。这座“埃迪卡托里阿姆”也是同样，只通过媒体很难了解它的全部。但是，通过自己的身体则能感觉到该建筑从设计理念到细部处理的思考过程。也就是说，建筑不通过自己的实际体验，不实际接触那种实地的氛围，就很难理解到它的实质。

乍一看，由于两元的对比构成，使得“埃迪卡托里阿姆”看似非常单纯，但是其内部却出人意料地孕育着各种各样的空间(图1-1)。平面为田字型，十字型的两条通道形成了非常简洁明了的平面构成。通过引入倾斜楼板、不规则排列的柱网手法，组合了若干自由分段的空间，可以让使用者实际体验到非常丰富的空间，反过来建筑也会激励使用者构思出各种各样的使用方法。

这次参观特别使我感到佩服的是莱姆·库哈斯从理念出发的设计思考方法，以至于它的细部处理都是经过非常认真考虑后设计的。在内部转一下就可以发现设计者各种各样的新想法。比如，划分音乐厅观众席的倾斜

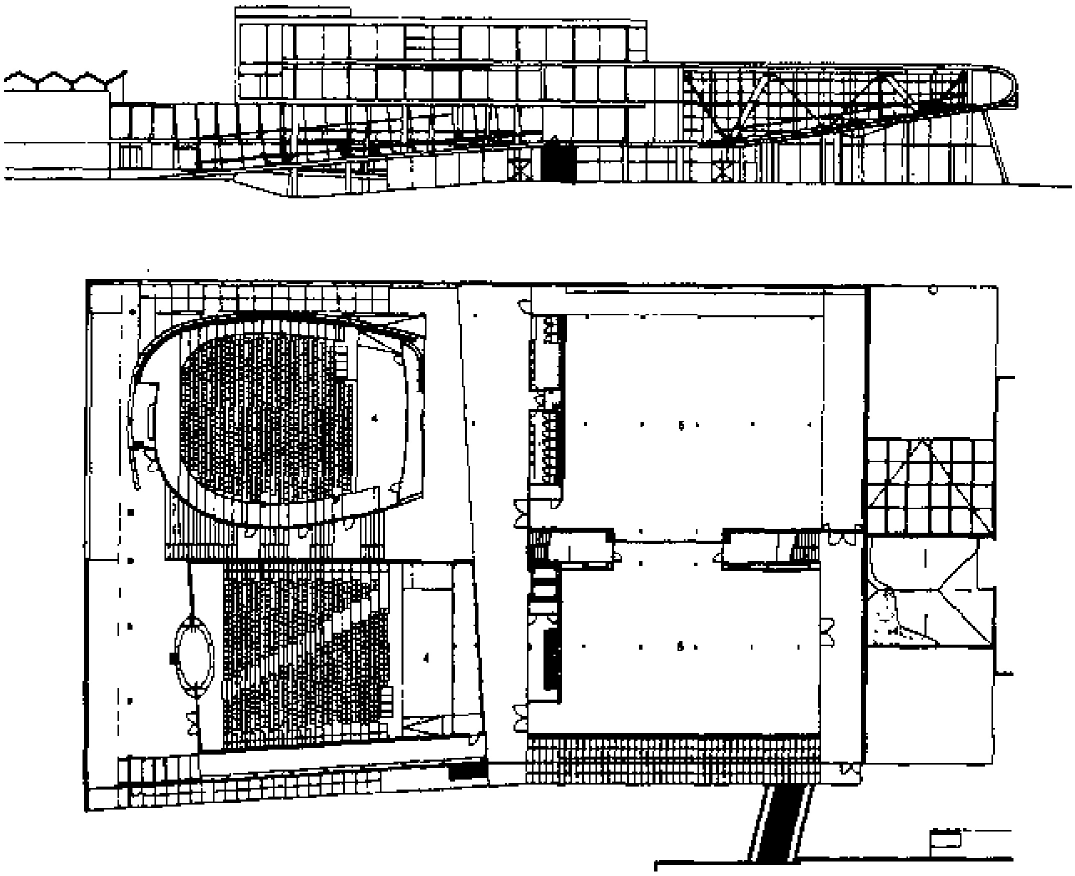


图 1-1　埃迪卡托里阿姆

通道，舞台与观众席的关系，空间本身也形成了一种动感。此外，不规则的“光线”、不规则排列的圆柱中突然出现的角柱，从互相随意碰撞着的各种要素，各种自由组合的材料中也可以看出设计中的功能与造型的微妙关系。从中可以感觉到莱姆·库哈斯是非常有乐趣地进行着建筑的创作。

一般来讲，日本人的国民性是过分地拘泥于细部，过于将精力倾注到“漂亮地”规整的意识中。用这样的观点去观察，莱姆·库哈斯的建筑就显得有些粗糙，甚至也许有些粗制滥造的地方。如果从设计理念被贯彻到底状况来评价的话，我想没有几个比他更“漂亮地”完成建筑作品的人了。

人们往往认为我也是对细部非常固执的人，但是，对我来讲，细部设计首先要有成为建筑主要理念设计的一部分才具有它的必要性，决非形式上的“模式”。贯穿整体的构成和细部表现互相关联，换句话说，就是“整体”中

的“局部”问题，平衡各种要素的相互关系是建筑设计最基本的东西。但是，近来感觉不到有任何思想性的建筑越来越多。只是用局部的堆积来设计建筑是很不好的方法，也是有问题的。

莱姆·库哈斯在概念层次上似乎提出了万人共有的带有某种普遍性的理论，正因为如此，他具有众多的追随者。但是，实际上参观了他的建筑，就会感觉到他的建筑无疑是他的独创，是他独有的表现，是不能与他人共有的东西。

他的概念的新颖性，在于他否定前一代建筑师的设计倾向，即否定建筑师恣意性设计的“特殊”建筑，而肯定某种平庸性、一般性。这里有一个作为个人的建筑家设计出的建筑不署名的自相矛盾问题。

但是，20世纪初叶勒·柯布西耶也陷人了这种矛盾。莱姆·库哈斯有意识地接受了作品所表现出的暧昧性、两义性，或者说他从中更感觉到了一种乐趣的存在。

不管怎样，实际体验了莱姆·库哈斯的建筑以后，就理解了他对建筑思考的乐趣，以及快乐地进行设计的心境。

莱姆·库哈斯的建筑与里特维德的乌德勒支住宅乍一看似乎没有任何关系，但是，我们还是可以感觉到它们都体现了荷兰共同的精神风土和为了寻求新时代的各种建筑形式所苦思冥想的工作态度，显然还是使人感到了从里特维德到莱姆·库哈斯，其作品所具有的荷兰人的民族性或文化性思考。有关这一话题还将以“里特维德和库哈斯”为题进行详述。

乌德勒支住宅

乌德勒支住宅[5]我去参观过多次，而这一次的考察却发现了以前没有注意到的许多东西。

前些时候，我在NHK(日本广播协会)“新星期日美术馆”的电视节目中讲述风格派(新造型艺术运动)[6]的内容。为此，又一次追溯了20世纪初叶的现代建筑原理的形成过程，在这一过程中风格派起到了怎样的作用?在未

5 乌德勒支住宅(Schroder House, 1924年)，荷兰的乌德勒支，格瑞特·托马斯·里特维德设计。新造型艺术运动以及里特维德的代表作。简洁的平面构成具有较强的抽象性，细部处理上表现出许多生活细节。

6 风格派，荷兰语是以同名的《风格派》杂志为中心的造型艺术运动小组。活动跨越艺术的各个领域，追求20世纪应有的表现，特别是以蒙德里安的绘画为代表的，寻求用单纯的几何形体进行表现的可能性。

来派、德国工作联盟、俄罗斯前卫派等各种展望“新时代”的活动中，从蒙德里安(1872—1944)[7]以及陶斯柏(1883—1931)[8]等抽象绘画的系谱中，里特维德等人将他们的绘画构成原理建筑化了。我们虽然比较好地理解了这一时代背景以及思想性，但是还是不能从实际体验中抓住它的本质。

我又一次参观了乌德勒支住宅，感觉到了以前所没有注意到的“新意”。在建筑面积只有约 132m² 的小住宅中，发现了许多新的东西。从整体构成到细部处理所有的地方都可以看到里特维德的思想和用意。

首先，是它的流动性空间构成。二层平面通过可移动的隔墙，简单地将其变成一个房间。使人感觉到有某种暗道机关装置似的，使人又一次感到“设计建筑是一件如此快乐的事情”。

业主施罗德夫人虽然是一个寡妇，但是我们还是能够在这座住宅中感觉到她强烈的“居住”意识。

7 皮特·蒙德里安(Piet Mondrian 1872－1944)，荷兰画家，与坎丁兹基一起被称为抽象绘画的先驱者。受马提斯的立体主义影响，创造出水平线和垂直线的彻底的抽象表现，对20世纪美术产生很大的影响。代表作有《百老汇》等。

8 特奥·万·陶斯柏(Theo van Doesburg, 1883－1931)，荷兰画家，追求各种艺术的统一和革新，创办《风格派》杂志，领导了同名(风格派)的艺术运动。对包豪斯运动等也有很大影响。

20 世纪 20 年代，各种前卫艺术如同狂风暴雨，在绘画、雕刻和建筑中展开了风格派艺术运动。荷兰也出现了抽象美术运动。乌德勒支住宅是为数很少的与建筑结合的实例之一。

1924 年竣工时，在人们的眼里这座住宅应该比我们的想象还要奇特的多。它不是里特维德一个人的独创作品，正是受到蒙德里安以及陶斯柏等的强烈影响，这样的建筑才得以产生出来。在某种意义上讲也可以说是时代的必然产物。

我第一次看到乌德勒支住宅的时候是 25 岁(图 1-2)。当时施罗德夫人还住在里面，所以没有看到住宅的内部。我的印象是这座住宅与周围的环境没有太大的不协调，我没有感觉它有太过激的感觉。虽然那是 60 年代我的眼睛已经很习惯现代建筑了。考虑一下竣工时的时背景，它应该是非常具有冲击力的作品，但据说实际上周围的居民相当不快的感觉。

距第一次考察已过去了十几年，虽然终于有了可以到乌德勒支住宅内部的机会，但是从前所持有的抽象现


图 1-2　乌德勒支住宅

主义先驱建筑印象完全消失了。

那是一个像巨大家具一样的住宅。每一个角落都非常用心地进行了设计，迷宫一样的空间就像我们回到童年转了一圈似的。从使人意料不到的地方射入了阳光，以及突然出现的家具，真是一个使人从中感到“乐趣”的建筑。

它是将抽象艺术的概念具体建造成为一个建筑作品，同时，它又是通过一个个实验和手工制作完成的工艺品。里特维德出生于家具匠人的家庭，在继承家业的训练过程中，从家具的制作延伸到了对建筑的思考，也许因而使整个建筑自然带有工艺品的色彩。他对建筑专心致志、精雕细琢的态度使人从心里感到佩服。

这次是专程考察乌德勒支住宅和风格派是在怎样的背景下产生的这样一个课题。从另一个角度认识了这座住宅。这是一座参观多少次都可能从中发现新的、有乐趣的建筑，不可思议的建筑。

据说里特维德对风格派概念的争论没有太大的兴趣。蒙德里安与陶斯柏就运用水平和垂直线条表现出的绘画构成进行激烈的争论时，里特维德却在旁观。里特维德似乎想通过建筑制作来表现些什么。对他们的争论装作漠不关心，但又从蒙德里安和陶斯柏那里受到了不小的影响。这一点从他的作品中可以看得很清楚。

乌德勒支住宅是将风格派的抽象概念立体化的表现，我想他从陶斯柏没有实现的帕尔迪克里艾住宅(图 1-3)中受到了很大的启发。在很多方面与同期出版的陶斯柏在《造型建筑的 16 个原则》中所表述的想法一致。的确，乌德勒支住宅的主要外墙面只采用了单一的色调，作为点缀在线的部分使用了三原色，而帕尔迪克里艾住宅的外墙面却大胆地采用了三原色，一些作法是不同的。但是，我想里特维德在外墙面没有能够多用颜色，是因为当时在众多砖砌住宅环境中，使用原色会过于显眼，会出现与环境不协调的问题。

此外，陶斯柏在 1921 年第一次遇见俄罗斯构成主义代表人物之一埃尔·里西斯基之后，将从他那里受到的影响，更直接地表现在了他的创作风格之中。乌德勒支住宅也间接地受到了俄罗斯构成主义思想的影响。

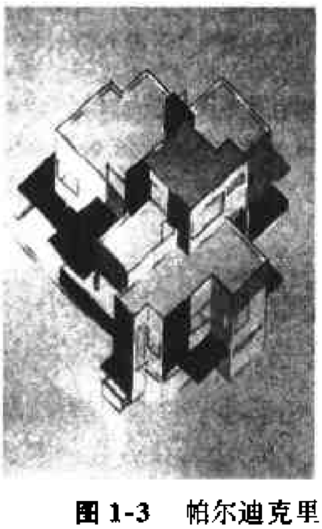


图 1-3 帕尔迪克里艾住宅

乌德勒支住宅可以说是里特维德具有代表性的家具蓝椅作品(图 1-4)的延续。非对称的构成也许与柏林椅常接近。这些家具从蒙德里安的绘画作品中获得了很强灵感，无论从当时的家具技术和现在所说的人体工学理，都表现出了里特维德作为家具匠人的高超技术和不的智慧。



图 1-4 红蓝椅

风格派代表人物蒙德里安是如何加入到这个新造型术运动中的呢?考察后使人大吃一惊。蒙德里安在他将40 岁的时候来到了巴黎，接触了毕加索的绘画，在这之前他也只不过是一个很普通的风景画家。他被立体派新的表现形式所打动，开始从“木头的连动”逐渐发展到“构成”，逐步确立了自己的风格。从此一生都在追求着抽象的表现。如果没有毕加索和立体派，风格派和蒙德里安等抽象绘画就不可能存在。

考察了乌德勒支住宅，使人对什么是现代有了更加深入的思考。这个住宅是现代建筑的先驱，同时也可以说是现代的一个完成型。它使用了钢材、玻璃、混凝土这样的有代表性的现代材料，最早使用了现代形式、天窗、送菜吊机等功能性的厨房“装置”。前面已经提到了，二层的隔墙是可动的，因此可以将它作为一个单独房间使用。这也可以说是现代均质空间[9]概念的先驱。但是，这个住宅首先考虑了分割时的各个房间的构成，对住户使用上的用心贯穿到了每一个细小的部分，而决没有落入简单的合理主义俗套。

9 或者称通用空间。密斯·凡·德·罗主张的建筑理念，是适应各种用途的、没有特定目的或形式的空间，它极端地排除了平面构成和装饰的恣意性，体现了现代建筑的合理性，是现代主义的一大特征。

不容置疑，这座住宅在当时是非常前卫性的建筑。将要到来的现代化理想和传统的家庭实际生活互相对立的一面在某一个妥协线上保持了平衡。

乌德勒支住宅是我至今为止从未见到过的一个崭新境界的建筑。它似乎体现了通过将理念纯粹地结晶化而形成的坚定意志、对传统的畏敬之意以及工匠品格之间的互相碰撞。正是这种实用艺术的建筑才使人感觉落差非常强烈，成为很大的感动之源。

乍一看，这是一个概念性的无气质的小住宅，但是其中却植入了那个时代生存着的许多人互相影响着的思想。

乌德勒支住宅出现大约10年以后，菲利浦·约翰逊[10]、H. R. 希契科克等人在1932年MoMA举行的"现代建筑国际展览会"期间发表的《国际式—1922年以后的建筑》的著作中，对当时建筑界正在发展中的现代建筑新倾向做了如下的分析和表述：

不是体块，而是体量的建筑。
舍弃对称中轴线，提倡规律性。
舍弃过度的装饰，注重比例、素材原味的表现。

他们作为同一个时代的建筑思想家，其分析具有惊人的明确性和客观性。也正是由于其过分的明确性，国际式如字面所示是一种表面上的形式，被认为只是作为一种造型手法。最终，使得在思想上没有任何现代理念的乏味的形式主义"方盒子"遍布世界。

当在概念层次上应该表现的"现代建筑形式"进入建筑形态的处理时，当然会发生许多的矛盾、摩擦和障碍。

现代主义如果贯穿其理念的话，就要将所有的要素变换成均质化、抽象化的形式，在现实中就要否定风土、气候、历史等固有的要素。但是，人们开始逐渐对现代建筑形式持怀疑态度，提出了"它真的可以丰富人们的生活吗?"的疑问。而一种新的方法开始受到瞩目，那就是建筑要与地域的传统、历史和生活习惯相融合，回归充满人本主义的"地域主义(regionalism)"。

勒·柯布西耶、密斯等描绘的未来"现代建筑"真是这样的吗?当我站立在他们的代表作萨伏伊别墅[11]、范斯沃斯住宅[12]前面的时候，我感觉到了他们的真实形象：认真地面对现代主义，从这里可以窥视到他们按照自己的信念，对现实中发生的矛盾、冲突进行坚持不懈的斗争，他们对建筑的执著"思考"。

"现代建筑"本来是容许价值观多样化的概念。"建筑"行为就是个人与这个概念的斗争过程。他们将理念结晶化的这两个作品正因为是住宅才具有重要的意义。与这些建筑相遇后，我开始摸索自己的空间，对我

10 菲利普·约翰逊(Philip Johnson, 1906－)，美国建筑师，MoMA的第一任建筑部长。与H. R. 希契科克共同撰写的《国际式》以及在MoMA建筑展中将现代主义作为20世纪的主流的贡献是不可估量的。代表作有"自宅"、"美国电话电报大厦"等。

11 萨伏伊别墅(Villa Savoye 1930年)，普瓦西，法国。勒·柯布西耶。体现了作者主张的现代建筑的五个原则，是现代建筑纪念碑式的作品。悬在空中的主体部分，白色的外观，开放的横向连窗和室外平台等，成为现代主义形象的原型。一段时间曾被荒废，现在作为文化遗产被保护起来。

12 范斯沃斯住宅(Farnsworth House, 1950年)，伊利诺伊，美国。密斯·凡·德·罗。以从地面浮起的地板平台和透明玻璃构成的住宅，与萨伏伊别墅一起成为体现现代主义理念有代表性的住宅建筑。

来讲建筑的答案是什么，至今还在坚持不懈地探索着。

“究竟何为现代?”我在苦苦地探索着自己的建筑。运用几何学原理，规定了使用无论谁都可以得到的建筑材料，在表现某种“普遍性”“平庸性”中，去追求自由，追求个性。同时在脑海里时刻思考着如何唤起风土、传统、历史等在城市中失去的记忆。虽然我认为建筑是从抽象理念中诞生出来的，但是建筑在“建造”时，已经存在一个多样性的价值积累的“场”因此必须有对话交流。建筑如果没有与他者的关系是不能够存在的。

考察一下荷兰的建筑，会使人思考建筑师们受精神风土影响的问题。下面想就地域主义(regionalism)的话题再进一步作一些讨论。

1980 年我结识了在美国工作的建筑评论家肯尼思·弗兰姆普敦。他是英国人，在哥伦比亚大学执教时，发表了《地域主义批判》的建筑评论文章，批评了封闭的现代建筑。以后他来到了日本，考察了小筱住宅[13]等若干我设计的建筑。他对小筱住宅进行实地考察后，做了如下的评价：建筑虽运用了现代材料、工法和构成，但还是能够从中感觉到日本人特有的空间感觉，对周围的环境，特别是对地形以及这里原有树木的细致处理等，很好地运用了这些要素。并将小筱住宅以及我的建筑作为他提倡的地域主义批判理论的实践作品(图 1-5、1-6)。

肯尼思·弗兰姆普敦开始使用地域主义批判一词是在《对批判地域主义，反建筑的六个问题》的论文(收录在哈尔·福斯特主编的《反美学》[14]论文集)中出现的。“地域主义批判”一词本身是亚历克斯·楚尼斯和利利亚那·勒费夫尔在论文《格子和通道》[15](1981 年)中创造出来的用语，之后肯尼思·弗兰姆普敦将其引入自己的理论文脉。

“地域主义批判”的要点如下：

· 在批判现代主义的同时，继承现代建筑的进步之处，将其运用在实际建筑实践中。

13　小筱住宅，1981 年，兵库县芦屋市。在倾斜的坡地上平行埋入了两个体块，力求创造出融入自然生活的场所。以后又增加了扇形的卧室。

14　1983 年，哈尔·福斯特(Hal Foster)编辑出版了《反美学—后现代文化论》。日文版由劲草书房 1987 年出版。

15　亚历克斯·楚尼斯和利利亚那·勒费夫尔(Alex Tzonis and Liliane Lefaive)著，《格子和通道》。1981 年。

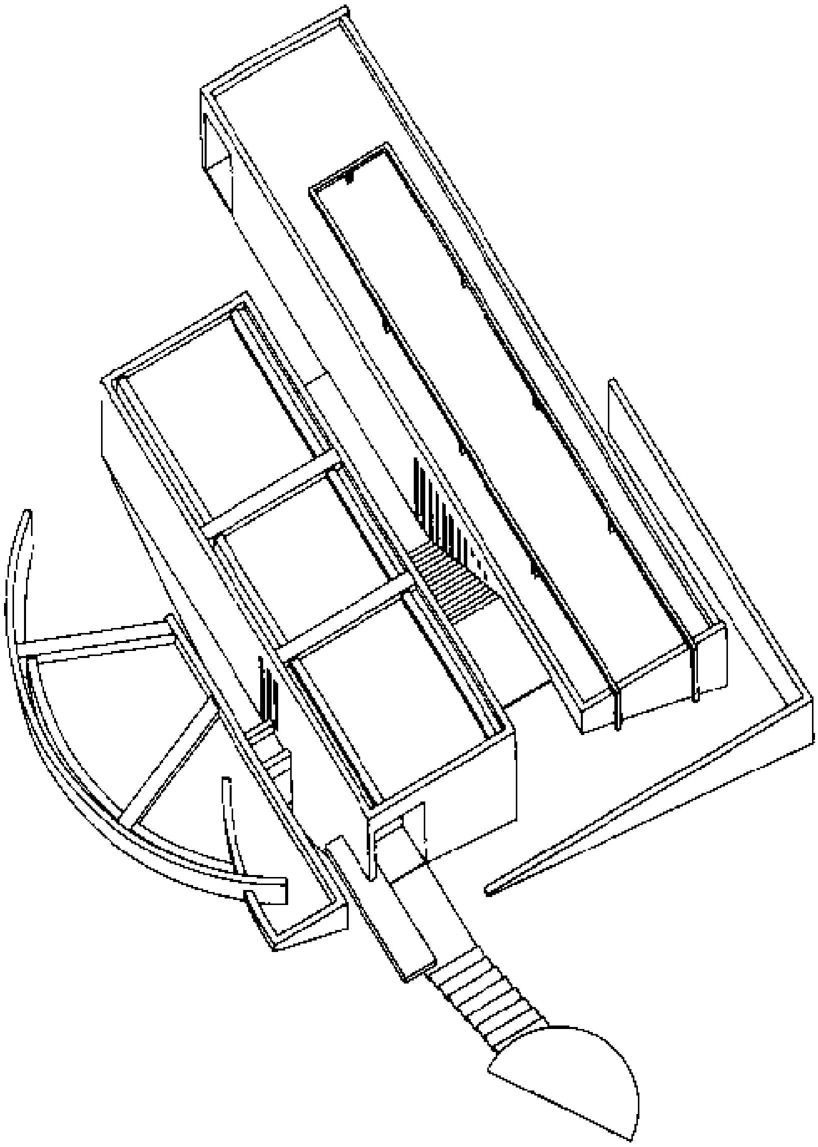


图 1-5　小筱住宅轴侧图

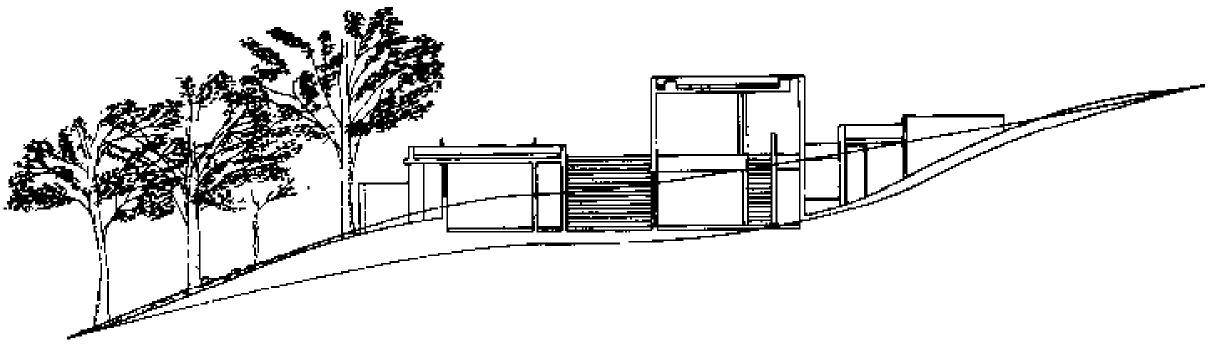


图 1-6　小筱住宅剖面图

· 植根于建筑的场所，充分尊重其风土性。
· 结构上合理的建筑。
· 不光是视觉上，使五官都能感觉到的建筑。
· 不是将地域性无批判地直接引入形态，而是在现代主义的实践中重新解释地域性。
· 建筑实践应该形成对现代建筑的积极批评。

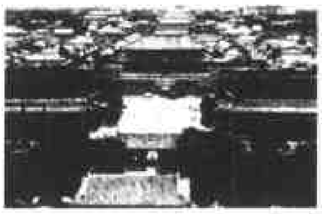
肯尼思 · 弗兰姆普敦的言语中也有我难以接受的内容，但是与他接触之后，我开始有意识地从地域性的视点思考问题了。

前些时，在东京都现代美术馆开展的“20 世纪建筑展”中，邀请矶崎新、槙文彦、伊东丰雄和我四位建筑师进行了一次系列建筑讲座。我以“20 世纪建筑的国际性和地域性——地域主义建筑可行吗?”为题作了讲演。下面我以本讲座内容为主线，就建筑中的地域性问题，讲一下我长期以来思考着的问题。

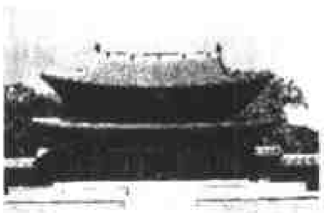
首先，我们看一下我们附近亚洲国家的建筑。

中国、韩国和日本

中国有代表性的建筑可以说是北京的紫禁城和天坛(图 1-7)。这些建筑左右对称，可以说是非常理性的建筑，不合乎常人的感觉，给人一种巨大的压迫感。从这个意义上讲，它是一个让人感觉有很强的权力象征性的建筑。从整体上看建造的很坚实，但局部却相当敷衍草率与平面图上看到的不同，实际看到的建筑，似乎在说，我以外均非建筑，给人一种不快的感觉。


图 1-7　紫禁城

韩国建筑与中国建筑多少有些不同(图 1-8)。汉城中心有一座宗庙建筑。它既不是中国建筑，也与日本建不同。我觉得它好像是最能体现出反抗中国形式的建筑韩国建筑基本上也是左右对称的，局部有非对称的所“破格美学”的部分。从整体上看宗庙建筑也是对称的但是，列柱的形状全都不一样。前庭排列着四方石，这也是大小、形状、颜色全不一样。从历史上看，朝鲜长受中国压制，所以，整体上选择了中国的要素，局部则示出了一种反抗精神。不仅是建筑，韩国文化也能使人


图 1-8　韩国建筑

觉到一种强烈的“反抗”精神。

在韩国特别是非平衡或不均质的美可以用“破格”这个词来表示。对这一美学思想我现在仍然有很浓厚的兴趣。前些时看到的莱姆·库哈斯的建筑也是一种“破格”的表现。在排列的30根柱子中，圆柱中掺杂着角柱，我问他为什么这样做，他作了如下的回答：

“自己也说不清楚，这样做有某种韵律感，感觉还不错。如果是日本人的话，一定会全部对齐。的确表面上是很好看，但是没有生命感，也不能真正地表达出人的心情。”

如果以这样的观点来看待日本建筑，也就完全不一样了。同样是位于东亚的位置，日本却与在严酷的自然环境中生存的中国和韩国不同，日本的气候风土比较温和，冬季关西地区的气温也没有达到零下。气候风土与生活方式密切相关，对建筑形式也有很大的影响。

无论是住宅的色彩，还是材料的感觉，都会由于气候风土以及民族性的不同而各异。在日本神社、佛寺建筑等虽然也有一些使用强烈的大红大绿色彩，这些都属于特殊情况。住宅等与日常生活关系较深的建筑大都使用比较接近自然的色彩，就是说运用土、木、草等自然色调的材料进行建筑。着色也是使用从草木中提取的色度很低的颜色。数寄屋建筑(运用茶室手法设计的传统建筑)等其基本色调也是驼色，有时如同点睛似着一点鲜艳的颜色，有限地使用一点突出个性的色彩。

将自然色彩用于建筑，也反映与自然共生的思想，这样才可以更敏锐地感觉到自然的变化。

此外，在光的使用方法上，如谷崎润一郎在他的《阴阳礼赞》[16]中指出的那样，从前在日本的住宅中也是非常重视在昏暗中使用微妙光线的作法。

比如我们来看一下桂离宫*在分散布局的茶室回游式庭园与雁行式布局书院的组合庭园中，人们在其中步行时，景色会不停地变化。也许是由于经过多次改建的缘

16 谷崎润一郎，1933年。在与西洋的对比中，在阴影与昏暗光线下，描绘出了丰润的肉体的美。该文是歌颂日本古典美意识的名篇。谷崎的代表作有《细雪》等。

*位于京都南面的皇家行宫，日本典型的具有代表性的传统建筑。——译注

故，变成了完全非对称的建筑，却变得使人感觉更亲切。对观赏者来说，这里渗人的自然观、材料观、建筑的韵律等与西洋建筑有着根本不同的作用。它不是与自然形成对抗关系，而是强调空间与自然融合的建筑。而且一定是与日本人的身体感觉以及日本人对美的意识相通的。

我认为日本的建筑美学思想与西洋的建筑美学思想有着很大的不同。我设计的所有建筑几乎都是用清水混凝土建造的，以几何形体作为基本构成要素，也就是说，是按照西洋的合理主义精神建造的建筑。但不可思议的是，在外国人眼里却被认为是日本式的东西。我并不认为自己设计的建筑是日本式的，这使我感到很意外。或许作为精神食粮，日本人的包括触觉的材料感、尺度感等，在不知不觉中变成了我们自身的身体感觉。在思考建筑的地域性问题上，这是一个很有趣的现象。

在这个讲座中，准备对我所设计的建筑作品也作一些讲解。我想讲解一些我设计建筑时的原创性的东西，即建筑设计是如何开始的，在设计过程中对什么事情产生兴趣，又是如何解决问题的等等，这些也许会对大家有一些意义。但是，建筑设计方法是根据建筑师个性的不同而异的，希望大家能将我所讲的内容作为参考，去探索自的建筑设计方法。



图 1-9　龙安寺

如何继承传统

我第一次参与建造房子是 15 岁的时候，与我家附的工匠一起进行了我父母家房子的改建工作。那是第一尝到设计建筑的乐趣，我觉得设计真是个有意思的工作真想成为一名职业建筑师。



图 1-10　银阁寺

以后开始按照自己的方法自学建筑。在我快到 20 的时候，竟然思考起作为日本人应该如何去学习建筑的题。我家住在大阪市，所以很容易就可以到京都和奈去，我去那里考察了古建筑。那里对学习建筑来讲是一很好的环境。在京都最能引起我兴趣的是那里的庭园。京都有很多有名的庭园，如南禅寺、龙安寺(图 1-9)、西芳寺、银阁寺(图 1-10)等。名园之多甚至使人错认为建筑

17　弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright，1867－1959），美国建筑师。从早期的植根于大地的“草原住宅”到后期的“古根海姆美术馆”，按照几何形态，设计了许多有机组合的建筑作品，对20世纪的建筑设计有很大的影响力。代表作有“流水别墅”、“帝国饭店”等。

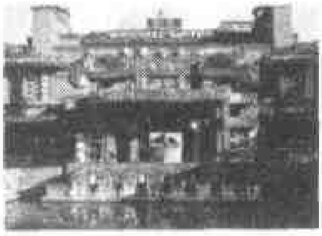


图1-11　旧帝国饭店

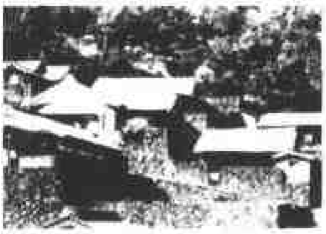


图1-12　外泊村落

是附加上去的。庭园表现的是希望的净土，但是用另一种视点去观察的话，也可以理解为建造建筑所剩余的空间或空白。

在同一个时期，我看到了弗兰克·劳埃德·赖特[17]设计的旧帝国饭店(图1-11)，开始对西洋建筑发生兴趣。现在非常遗憾的是这座建筑被拆掉了，一部分被迁移到了明治村*。这座帝国饭店运气非常不好，竣工的(1923年9月1日)开业式的当天遇到了关东大地震。但是，震毁的原野中只有这座建筑毫无伤损地留了下来。赖特的名声也因此被广泛地流传开了。而同样是赖特设计的资生堂福原社长的宅邸在同一场地震中垮掉的事实却很少有人知晓。

偶然发生的大地震使我们开始注意到了建筑物的结构强度的问题，这座建筑是一个各个部分都贯穿着弗兰克·劳埃德·赖特设计思想的现代主义建筑名作。

所有的部分都完全运用了几何图案的设计，内部空间的戏剧性，与周围环境的协调性，不只是建筑，甚至包括家具、餐具都进行了统一的设计。无论拿出哪个都不愧为是一个杰作，建筑能做到这样的程度使人佩服不已。这种空间体验是我有生以来的第一次。

以后，我对勒·柯布西耶的建筑开始有了兴趣，在古旧书店发现并购买了他的作品集，通过图纸和照片，认识了他的建筑。

18　丹下健三(1913－)生于爱媛县。建筑师。在大东亚纪念建造设计中崭露头角，战后作为日本现代建筑的旗手活跃在世界舞台。不仅设计单体建筑作品，还领导了大阪万国博览会的总体设计等国家级的许多大型项目。代表作有“广岛和平纪念馆”、“国立室内综合体育馆”等。

20岁出头，我开始有一个强烈的愿望，想去看看实际的建筑，因此产生了周游日本的想法。从大阪到了四国，然后去了九州、广岛，之后又北上考察了东北。因为1962年的时候，四国的村落中还保留了许多的民居(图1-12)。我平生第一次看到了连绵的瓦屋顶建筑和精美的砌石等凝聚了人类创造力的景象。看到了飞驒高山民居的照片无法看清的细部，从中又一次感受到了建筑的乐趣。我想没有比这更能使自己的想法彻底实现的工作了。

这次旅行感到特别受启发的是丹下健三[18]先生设计

*位于名古屋的明治时期建造的建筑博物村。——译注

的香川县厅舍[19](图 1-13)和广岛和平中心[20](图 1-14)。在这里我有生以来第一次看到了清水混凝土和底部架空的建筑。广岛和平中心以 100m 宽的和平大道为中轴线，在中轴线上设置了被原子弹爆炸损毁的穹顶以及和平中心建筑。我被这种引入城市中轴线，视觉景点等非常具有传统性的设计手法所感动了。当时，我被眼前轴线所具有的“力量”所震撼，从那以后开始对设定建筑轴线有了很强的意识。丹下健三通过他的和平中心设计，提出了传统论和清水混凝土论，以及尺度的理论，这些都给了我很大的影响。

当时，我最有兴趣的是清水混凝土和底部架空的建筑形式所产生的公共空间。这两座建筑在意匠上都表现了与传统的日本形态相近的感觉。

以后我才知道，以丹下健三这个广岛和平中心的论文为契机，从 1955 年开始的几年中，以丹下健三为首，川添登、吉村顺三、清家清、白井晟一、池边阳、西山卯三、伊藤贞二、内田祥哉、筱原一男等建筑师展开了一场传统论的大讨论。大家争论的焦点是日本的传统形式应该如何在现代建筑中得到继承。从现在来看这是一场非常重要的大讨论。

从 1955 年的《新建筑》1 月号开始展开针对传统的大讨论。刊载的丹下健三和川添登的论文成为讨论的发端。丹下健三在题为《如何理解现在的日本现代建筑——为了创造而继承传统》的论文中，阐述到“现代建筑中的传统问题——往往被认为是回避性的话题——重要的不在于它的精神，而是在现代与传统的交流中，建筑师如何进行自己的创作实践”。即思考传统时的两种方法：一个是因袭传统形式的方法；另一个是继承非形态的精神的方法。丹下健三赞同前者的观点，他认为，如何将非精神的传统形式现代化地继承下来，并与未来的发展相结合。而我的观点却与其相反，我认为，不应该是继承传统的具体形态，而是继承其根本的精神性的东西，将其传承到下一个时代。从这个意义上讲，我对丹下先生的观点有一些不同看法。

同期刊载的川添登先生的论文《丹下健三的日本风

19　香川县厅舍 1958 年，高松市，丹下健三。运用悬挑、网格框架等典型的现代主义原理，伸出的遮阳板，木结构意识的梁架表现等，是一座融合了日本传统的钢筋混凝土结构建筑，是传统与现代的对立背景下，最表达丹下意图的作品。

20　正式名称为广岛和平纪念馆，1955 年，广岛市，丹下健三。1949 年举行的国际设计方案竞赛中选作品，设定了以被原子弹炸坏的穹顶为基点的城市中轴线，运用现代主义形态，塑造了城市尺度的纪念性建筑，而获成功。在传统论、尺度论中表现了纯粹勒·柯布西耶式的现代主义，对其后的日本建筑界有很大的影响。

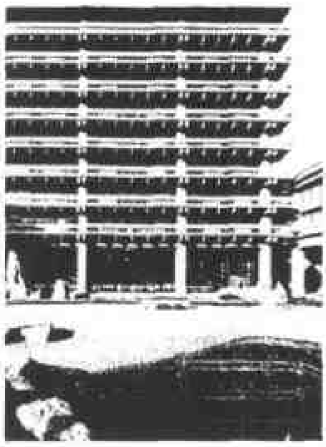


图 1-13　香川县厅舍

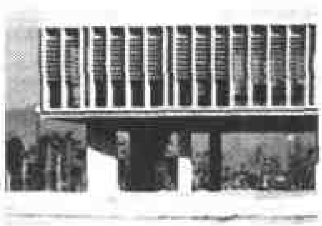


图 1-14　广岛和平中心

21　这是从1955年起数年间有关建筑形式争论的主要焦点。针对引进的现代主义建筑，如何确立日本固有的东西，展开了丹下、吉村、清家、白井、川添等的争论。丹下的造型为弥生式，白井的造型为绳文式，由此，日本的造型系统得到了梳理。

22　TIME'S，1984年，京都市中京区。是一座试尝将京都传统的小路与水边亲水性再生为公共空间的商业建筑。1991年二期工程完成后，小路更富有回游性。

23　位于京都，沿鸭川从二条大街到伏见区的一条宽为5m左右的小运河。1611年角仓了以开凿。琵琶湖输水工程开通以前，曾经作为京都的水运起到了重要的作用。

格》，就丹下健三设计的广岛和平中心陈列馆的构思是否源于日本的若干传统建筑形式的延续，还是来自寝殿风格?伊势风格?或者桂离宫风格?对此进行了论述。最后的结论为，丹下健三设计的广岛和平中心陈列馆的构思不是桂离宫风格，而是以寝殿风格为设计构思之源的。

很长一段时间，这两篇论文引起了广泛的各种各样的争论。不久，白井晟一也就传统问题发表了独到的见解。白井在他的《绳文文化》一文中，作了如下的表述："长期以来，我一直认为日本传统文化的断层起源于绳文文化与弥生文化[21]的斗争"。日本的造型文化源流分为绳文文化与弥生文化两个系统。将以前只在狭隘范畴中进行的弥生文化传统的讨论，引入了生命力旺盛的绳文文化传统的内容，将这场讨论引入了新的更高的层面。这样，丹下健三的论文和作品被相对化，这场大讨论逐渐接近了尾声。

TIME'S

从对传统的大讨论之后的20年间正值日本经济高速增长期，建筑师们不加深入思考地设计建造了许多建筑。追随欧美风格，引进现代建筑，并与经济发展相结合，制造出了大量的千篇一律的建筑。

传统大讨论的主要视点集中在建筑形态的问题上。虽然没有形成肯尼思·弗兰姆普敦所提倡的批判地域主义理论那样的系统理论，但我所思考的是：非传统形态的继承，即精神风格的继承，或者说，在建筑设计中如何将对街道关系的思考表现在具体的建筑中的问题。一个偶然的机会，我得到了一个在京都设计建筑的工作。我开始以文化性的视点解读以庭园为中心的京都建筑，想继承京都人在漫长的历史长河中培育起来的沿街建筑的手法。就这样，在京都设计了我的第一个建筑作品——TIME'S[22]（图1-15、1-16）。

1980年，我接到一个委托书，在京都市中心区的高濑川[23]和三条大街交叉处建造一座建筑。我对高濑川和三条大街都很熟悉，放下电话我就已经在脑海里形成了一个完整的构思。





图 1-15　TIME'S Ⅰ、Ⅱ外观
图 1-16　TIME'S Ⅰ、Ⅱ模型

但是到实地去一看，发现那是一座非常乏味的旧楼，业主的意思是将其改造一下，希望能在这里展销领导时代潮流的时装设计师们的服装。我是建筑师，所以当然理解为要重新建造一座建筑。有时按照自己的设想误解他人的意思也是很重要的。最终我说服了业主，使他下定了决心，要拆掉旧房重新建造。建筑用地只有 130 坪左右(1 坪≈3.3m²)，旁边的高濑川是一个水深只有 10cm 的浅河。此时，我想，年轻时在京都、奈良考察的东西现在终于有用了。

到了京都的南禅寺，就可以看到里面有一座纵贯寺内的大拱桥。这座桥是从大津市穿过隧道引到京都来的琵琶湖引水工程的一部分。琵琶湖引水工程是明治时期将首都迁至东京后，为防止京都的衰落而进行的现代工业城市改造工程，于明治 18 年到 23 年建造。按照当初的建设计划，这个项目是以确保船运的水路交通和以水力发电产生的工业动力源，以及一般饮用水水源为目的。船运水路的作用战后被废弃了，但是水力发电、饮用水源的功能，作为京都的生命线至今还在继续支撑着京都市民的生活。其中通往大津的长 2436m 的隧道当时是日本最长的，作为国营的水力发电站也是日本最早的，日本最早的市内电车也利用了这里的水力发电。

这些建设工程都是当时年仅 24 岁的年轻工程师田边朔郎[24]规划设计的。在施工过程中克服了冒水、塌方等各种困难。在隧道的挖掘工作中，采用了竖井挖掘技术等。在没有国外工程技术人员支援的情况下圆满地完成了任务。这项引水工程在日本土木工学史上也是非常重要的一项大工程。

最终，京都没有能够实现城市的工业化。但是，为了现代化建造的琵琶湖引水工程至今仍在市内纵横交错，银阁寺附近的哲学小路旁的小溪流水，穿越南禅寺的水路等，都融入到“古城”京都的景色之中了。

因此，我考虑将 TIME'S 也融入京都和谐的水域中去，将高濑川(图 1-17)引入建筑。建造建筑的第一步也可以说是寻找“伙伴”的工作。看用地的时候，寻找其中

24　田边朔郎(1861－1944)，土木工程师。毕业于工部大学校(东京大学工学部的前身)。学生时期受京都府知事北垣国道的委托，毕业论文研究了琵琶湖疏水工程规划，毕业的同时被任命为疏水工程的总指挥，担任了重要的工程。通过开凿第一、第二疏水工程，完成了世界第二大的水力发电站等，对形成近代京都的基本发展框架做出了重要贡献。



图 1-17　高濑川

哪项要素可以作这座建筑的“伙伴”，这项工作是非常重要的。

人的感知传统的素养也许是在不知不觉中成为自己身体的一部分。由于我年轻时就觉得京都是一个庭园，所以也将高濑川看成一个庭园。庭园是随着季节、时刻而变化的，不同的时间会有不同的表情，这很有意思。我想在这里设计一个能感知水的庭园。

建筑史学家横山正氏曾在他的著作中写到：从堀口舍巳*等历史上的建筑师到村野藤吾等设计的高水平住宅建筑几乎都是以庭园为中心进行空间构成的。对此我完全有同感，并希望能将这一手法也运用到商业建筑上。像人们喜爱西芳寺庭园中美丽的青苔那样，在这里看到小河就感到心情非常舒畅，我是想将 TIME'S 设计成这样一座建筑。

小河融入建筑

首先我决定要设计出从三条小桥沿高濑川小河可以步行穿越的建筑。构思是从与用地的“对话”开始，逐渐进入具体的设计。包括考虑高濑川周边的景观，与城市尺度的关系，需要什么样的体量，创造什么样的形态，使用什么样的材料，也就是说将什么样的建筑呈现在这块土地上。

但是，在这之前需要考虑的是与法规的关系问题。建筑设计受城市规划道路的制约。在规划道路旁边只能建造两层的建筑物，而且为了以后便于拆除只允许使用混凝土砌块、钢材、木材等轻型材料。

城市规划道路，说起来是一种规划，但实际上都是以经济效益为原则，欠缺对人的关怀，我认为它是“无规划”建设出来的道路。在实际的建筑设计中，必须避开这样的法规制约。

起初，我想将河水引入建筑内部。古代京都就有很多将自然的河水引入住宅庭园中的水池，然后再将其回流到河里的作法。我也想尝试一下这种作法，却遭到了政府规

---

* 二次大战前的日本著名建筑师。——译注

划部门的强烈反对。

问题在于高濑川虽然是一条小河，但它却是一条一级河川。因此，受到《河川法》的保护，绝对不能在河岸上开口子。我们的想法与法律有相当大的距离。我们讲了直接将建筑放入河中的想法，但规划部门表示反对，其理由是，进到河里，如果儿童溺水的话谁负责。我回答说，虽然说是河川，但是水深只有10cm左右，在这么浅的河里如果溺水的话，那就是小孩自己的问题了。但还是被狠狠地批驳了一顿。为了适应法律，不得不在台阶旁设置了扶手。但是规划部门又提出再加一堵墙的要求，又给我出了一个难题。这些都要一个一个地硬着头皮去解决。

对于建筑来讲，不光只是一个想法，材料、施工方法都很重要，当然还有法律的制约。TIME'S选择了混凝土砌块结构。因为混凝土砌块作为围墙用的材料给人们一种不太好的印象，所以业主不大喜欢。为此我奋力探索新的作法，研究了一种没有砖缝的混凝土砌块。其作法是在已砌好的墙体里加人钢筋进行加固。因为没有砖缝所以墙体外表面比较好看。这种混凝土砌块墙有一种粗糙感，使这座建筑成为涩墙面的建筑。日本的土墙和木质柱子有一种独特的触觉，使人的五官感觉良好。建筑的材料质感是非常重要的。近来建筑上使用表面光滑的材料比较多，这也许就是近年来的建筑难以打动人心的原因之一吧。

最终，这座建筑选择了混凝土砌块结构，地上2层地下1层的设计，从任何一层都可以看到河水。建造建筑时，当然一定会有业主。这样的商业设施，对业主最为重要的是，它是否真的能够得到“投资效益”。也就是说业主关心的是，入口空间如何，可租赁空间大小，有无展示橱窗，门面宽窄等与商业功能相关的问题。有的建筑师将业主这种意向当成与自己的建筑“艺术”无关的另一种世俗性问题进行处理，而我却想正面回答他们的这些要求。

当然，建筑师的想法与业主的想法往往会产生矛

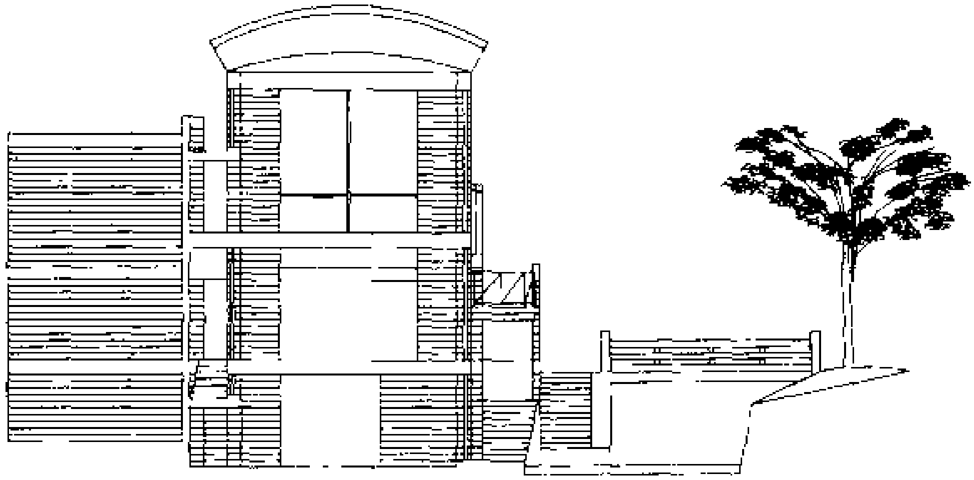


图 1-18　TIME'S 剖面图 1:300

盾，甚至有时还会发生冲突。但通过“对话”来解决这些矛盾冲突，正是“建筑师”的职业性质所在。我想，也正是在这种与他人的交往中，才更体现出这一职业的难度和乐趣吧。

通常这样的商业建筑都是门面和层高相同的店铺并行排列，而我的设计却避开这种惯用的作法，按照商业内容需要，提出了根据内容变化层高的方案(图 1-18)。一层接地条件较好；地下层由于可以看到小河，使建筑与环境有整体感，也有一定的个性；二层将层高设计成其它层的 2 倍，在统一中突出了个性。

在实际建设过程中，对各种各样的要素、法规、预算、施工条件、人际关系等错综复杂地纠缠在一起的问题都要一个个地加以解决。但是，只解决眼前碰到的问题，是无法设计出好“建筑”的。最重要的是：构思时，在多大程度上确立自己的意志，并把它作为建筑的理念，贯穿于建筑物建造的始终。在这个设计中，我脑海里始终有一个强烈的念头，就是要使其成为一个没有边界的建筑。尽管这是一个商业建筑，但也要使它具有 24 小时对外开放的公共性。

TIME'S 之后

虽然京都小胡同越来越少，但 TIME'S 后面还留有一些这样的空间。沿着高濑川将 TIME'S 与毗邻的建筑连接起来，从三条大街向南可以贯通，中途有小美术馆或画廊

等。有小胡同的话，也就会形成有现代感的京都风格的景观，按照这种构思，想法就越来越多。

就这样，虽然没有人来委托，我却主动地做了设计和模型。TIME'S 竣工后的第二年，我又给南侧相邻的业主看了我为他设计的方案模型。但是，当时他完全没有理睬我。事过 7 年之后，我被业主叫去了，方案变成了现实。

我的方案是沿着高濑川上上下下，并可以通过小胡同从三条小桥通向龙马大街。这里，庭园也是我构思的精彩之处。

日本庭园建筑中的亮点是：通过墙的作用，能够使人感觉到墙外的景色。龙安寺的枯山水庭园也是通过矮墙的存在，将墙外的空间表现出来。TIME'S 的建筑用地的墙也起着这样的作用。如果墙的另一侧有漂亮的风景，那就更好了。因为这是市中心区，也就不得不这样做了。

以后，我又有了新的野心，总想如果它的邻居也想拆掉重建那就好了。这样，建筑用地一下子就会增加一倍，京都沿河的风景就可以有一个整体的感觉了。我已经做好了设计，并向业主们作了说明。似乎现在还没有实现的可能。但是，做建筑设计不能气馁，要坚持某种理想是非常重要的。在 TIME'S 的建设工程中，当初就考虑在沿高濑川的一个完整规划地块中，引入高濑川或京都景色，使其形成一个完美的环境。现在可以说有七成是成功的。遗憾的是现在商业经营效益不大好。如果京都车站那样的巨大建筑完成后，其商业很集中，TIME'S 这样的小商业建筑就更不容易招徕很多顾客了。以后如果有机会的话，很想设计有美术馆或画廊的建筑。

大山崎山庄美术馆

在京都府和大阪府的交界处有一个叫做大山崎的地方，是以琵琶湖为水源的木津川、桂川、宇治川三川合流的地方，也是有名的大山崎会战之地。这里有著名的千利休*的待庵，此外有一座 70 年前建造的被称为大山

* 日本茶道茶室的创始人。——译注

崎山庄的建筑。

千利休的待庵被认为是现存最老的茶室。我去过多次，每次都有不同的感受。

建造茶室大都是从选择材料开始的。墙壁、地板、天花板、柱子，在极小的空间中，对人在极近距离感受的材料进行精心推敲，设计者的构思才能够被淋漓尽致地表现出来。通过使用各种自然材料，创作者锐利的目光，会给古朴素雅，不引人注目的空间带来紧张的气氛。

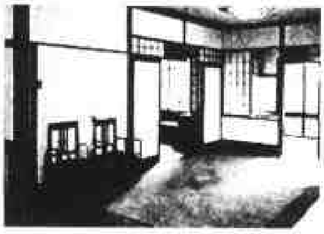
千利休创造了闲寂的茶文化，完成了至今仍为茶室主流的草庵茶室。虽然说这是创建期的作品，尚有不确定的因素，但待庵却是无可争议的惟一出自利休之手的遗作。

可以说我设计的建筑几乎都是使用混凝土、钢和玻璃材料的，将其尽可能的简洁化，对运用这样的材料，究竟能够创造出怎样丰富的空间进行了探索。从外表看，与茶室这个遥远的建筑一样，它使用有限的材料，在极其有限的空间中创造出有一定深度的建筑。在美学、精神方面与茶室的思考有着相通之处。每当我来到待庵这样的严谨而卓越的茶室时，就会体会到设计者在有限的空间中，进行的反复思考和各种精心的构思，就会激励自己，要对工作更加钻研思考。

在我的记忆中，大山崎这个地名是大正末年或昭和初年，因一位叫藤井厚二[25]的建筑师在此建造了一座非常有个性的实验住宅而得名的。我曾经对藤井厚二也很有兴趣。他从东京大学毕业后，供职于竹中工务店，奠定了现在的竹中工务店设计部的基础，工作了8年之后非常可惜地辞了职，然后去欧美旅行。回国之后，受同学武田五一的邀请，到新开设的京都大学建筑系担任了副教授一职。也可能是出于这一原因，藤井厚二也被迫卷入了东京大学和京都大学的学阀派别的斗争之中，而遭受了很大痛苦。京都大学建筑系的创始人武田五一也出身于东京大学，所以听起来似乎有些蹊跷。

藤井厚二原来的专业是建筑设备，但是在当时日本与西洋的争论中，他也非常关注和探求建筑构思的问题。他出版了《日本住宅》一书。他认为日本的住宅只是与西洋住宅折衷是不够的，主张建筑的生产应该更加合理，更加

25　藤井厚二(1888－1938)，生于广岛，建筑师。将环境工学积极地用于住宅建筑中，追求洋风住宅、和式住宅的功能性与美的融合。于京都和大山崎等地自建并居住过5所实验住宅，特别是以第5处“听竹居”而广为人知。


图 1-19 听竹居

科学。实际上他提倡的是实用主义建筑。为了将自己的想法付诸实践，他在大山崎建造了几栋实验性住宅。

他出生在日本的中国地区屈指可数的富人之家，他在大山崎购买了大约 12000 坪*的山地，建造了一座座实验住宅，自己也居住在这里进行了研究，研究有了结果后他就将住宅卖给别人，以便再建造新的住宅。以常人难以想象的优越条件和方法进行了他的住宅实验。

他虽是一名擅长网球和游泳的体育健将。但 1938 年他病逝时年仅 49 岁。在这之前他建造了 5 次实验住宅。据说他是第一位使用“实验住宅”一词的人。第 1 次建造实验住宅是在 1915 年，在神户的石屋川，后来被拆掉了。从第 2 次到第 5 次都是在大山崎建造的。1928 年第 5 次建造的住宅就是著名的“听竹居”（图 1-19）。听竹居原本是住宅中小茶室的名称。听竹居至今还现存于原地。第 2、3、4 次的实验住宅已经被拆除了。从第 4 次实验住宅上拆除的材料现在还在某建筑公司的仓库里。这些实验住宅都可以说是日本近代住宅中很好地融合了西洋和日本风格的优点的和洋折衷建筑。这些住宅采用了日本建筑去掉室内隔墙后变成一个大房间，加上隔墙即成为若干个小房间的优点。藤井厚二提出了充分考虑了通风、采光、日照，同时又具有开放性的平面设计方案。在构思设计上，也注重日本数寄屋风格的构思优点与西式建筑优点的融合。在细部处理上，受到弗兰克·劳埃德·赖特很大的影响。餐厅的拱形造型似乎受到了查尔斯·伦尼·麦金托什的影响，从细部处理到整体构思都做得非常细致。

1993 年，现在的大山崎山庄所有者朝日啤酒公司委托我将现有的山庄改建成美术馆[26]（图 1-20）。我通过藤井厚二的设计对大山崎山庄名称的由来等有了很大程度的了解，我很高兴地接受了设计任务。这是我初次看到大山崎山庄。大山崎山庄最早是一位从大正到昭和初期活跃在关西有代表性的实业家加贺正太郎从 1915 年（大正 4 年起）经过 10 年的时间建造的。他在倾心于家传的

26 大山崎山庄美术馆，1996 年，京都府大山崎町。原是位于木津川与桂川合流处附近的山丘上的住宅，后改建成美术馆。是展示拜那德·里奇等民间艺术运动中收藏的艺术品而设立的私立美术馆。由原有建筑的旧馆和将清水混凝土体块埋入地下的新馆组成。

* 1 坪 = 3.3m²。——译注

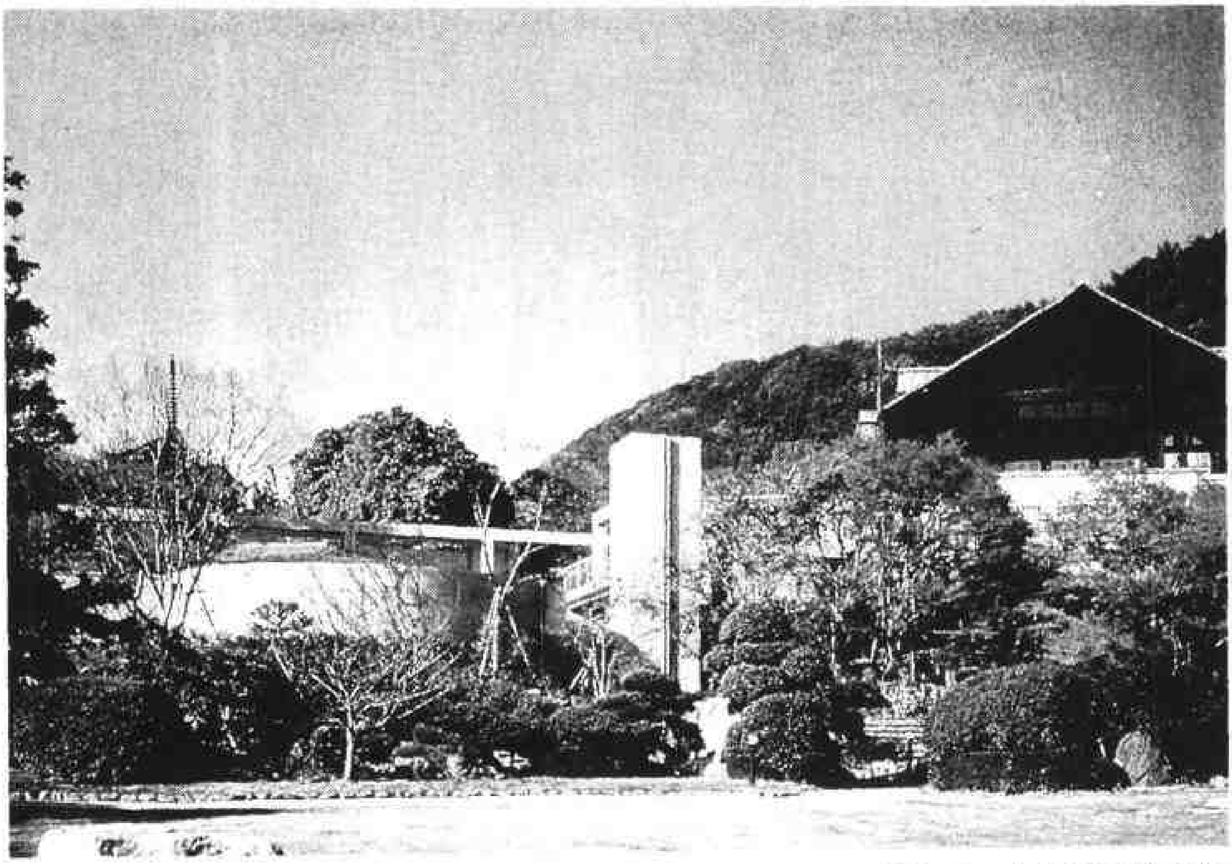


图 1-20　大山崎山庄美术馆

证券业之外，作为日本人他是第一个登上了欧洲的阿尔卑斯山、栽培西洋兰花、绘制精密的兰花谱的人。他为了自己的兴趣奋斗了一生。年轻时的英国留学经历，使他回国后在大山崎建造了英国式的山庄。

加贺正太郎去世以后，山庄的所有者更换了许多次。有一段时间作为会员制餐馆，不久又全部停止了使用，计划全部拆掉建造公寓。可是，遭到了居住在附近的、对山庄有爱心、不愿意这块与自然浑然一体的文化环境被破坏掉的居民们的强烈反对，最终公寓建设计划被迫终止了。以后，建筑物和土地又被朝日啤酒公司和京都府收购下来，并让我在恢复原有旧建筑物的基础上，加建新的与环境协调的建筑，希望能设计成将新旧建筑融为一体的美术馆。

在此给我提出的要求是，如何解读包括旧馆在内的建筑用地的问题。最终在这块具有个性景观的用地上，构筑什么样的体量“关系”。此时，还要关注用地背后的历史、风土等要素。如果这座建筑不能与用地进行

"对话"的话，就会落入对周围环境没有任何意义的形态游戏的俗套。当然，"想要设计什么样的建筑"最终就要将其体现在总体布局上。最近我感觉到有一种倾向，就是无视周围的环境，自以为是，这样的建筑很多。现代建筑曾经就是剥夺了建筑用地中的一切要素，将一切都均质化。而今已经发展到更加不自觉的程度。即使是为表现自己的建筑与"周围断绝"关系，也应该用"对立"的形态与用地对话，留下抗争的轨迹。

这个设计在与建筑用地进行对话之前，首先要将用地返还成原有的状态，就是说将旧馆恢复成大正时期的样子。

我来到现场的时候，发现状况很惨。墙壁也好，柱子也罢，都是伤痕累累。旧建筑的修复工作比想像的要困难得多。当时使用的材料和器具等早已停止生产，为了将它们搞到手，并且选择反映当时境况的东西费了很大周折。接着，建筑公司和技术人员都来了，向我们咨询修复方法。说实话，我们也不知如何是好，只好边想边做。建筑师如果不与施工现场的技术人员敞开心扉进行对话，就不可能做出好的建筑。意大利和法国修复旧建筑的技术和材料都保留得较好，建筑师与技术人员的协调体制也比较顺畅。遗憾的是，在日本这些东西都处在迅速消失的状态。

那么，究竟该如何做呢?如果将附近的淀川、利休的待庵以及藤井厚二的听竹居全都作为一个环境进行综合考虑，我想这个大山崎山庄应该是一个非常重要的建筑。首先要花费一定的时间认真修复山庄。京都大学有很多学者在研究大正、昭和时期的建筑，因此参考了他们的意见将建筑恢复到了70年前竣工时的状态。

为了设计建造超越时代的建筑，就需要有经济实力的后援经济人的支持。绘画和雕塑等也是如此。要正确认识这个建筑的价值，这是一座没有后援经济人就难以存在的建筑。接着就是研究这个美术馆里应该收藏什么样的美术作品的问题。朝日啤酒公司第一代社长山本为三郎通过与柳宗悦[27]民间艺术运动参加者——拜纳德·利奇、滨田庄司、河井宽次郎、栋方志功等许多名士的

27　柳宗悦（1889－1961年），哲学家。通过与志贺直哉、武者小路实笃、河井宽次郎等著名作家的交往，欲解明民间工艺美学，展开了独特的东洋美学实践的民间工艺运动。

交流，与他们建立了后援者的关系，得到他们很大的帮助，收集了大量的作品。我们修复了加贺正太郎的柱式建筑，并决定将山本为三郎后裔赠送的代表当时民艺运动风格的重要收藏品放在这里展出。

设计建筑，特别是设计美术馆时，像这样直接或间接地引入表现当事人心情的一些物品是非常重要的。在日本经济效益优先的思想指导下，拆掉了许多有历史性和文化意义的民间建筑。有人说作为实现现代化的代价不得不睁一眼闭一眼。但我却并不这样认为。比如，在法国就制定了以原文化部长的安德烈·玛罗名字命名的保护建筑的法律。建筑是表现时代的大美术作品，应该保护这些历史性的建筑或美术遗产。

安德烈·玛罗是一名写作《做人的条件》等著名小说的作家。1959 年到 1969 年期间曾担任夏路路·德·高路内阁的文化部长。早在玛罗以前的 1913 年和 1930 年法国就先后制定了《历史纪念物保护法》和《景观保护法》等法律，这些成为保护文物的法律基础。虽然前者是以保护文化建筑、后者是以保护天然纪念物或景观为目的，但都是以一级文化建筑等为保护对象，对达不到这一水平的建筑，只能保护影响景观的表层意匠的部分。但是，在战后的一段时间里，城市开发使历史街区遭到了严重破坏。只因为是现代建造的建筑，不管其好坏，就将其从保护之列删掉的情况越来越多。因此，当时的文化部长玛罗伸出了拯救优秀建筑之手。

玛罗法的特点是，不只是以对单体文化建筑进行单纯的保护为目的，而且是面向群体建筑的保护再生。为此，采取的是古建筑和城市规划两方面的专家协同起来进行保护的方法。现在玛罗法已经完全融入法国的城市规划法规之中。日本的古建筑是有法律保护的，现代建筑的代表作并没有受到保护，而是按照经济利益的原则正逐渐地消失。

地下宝石箱

我们的设计任务是在修复山庄的同时在庭园内建造 80 坪(约 266m²)左右的小美术馆。为了给旧建筑增加活力，需要有一些新建筑作为刺激物。我想，通过不同时代

的两座建筑的互相对话，是不是就可能为整个环境注入了活力呢?带着这样的想法开始了我的设计。我想在山庄的外围 30m 左右建造宽度为 5m 的一圈建筑。然后，让人进人山庄内，再下到地下，这里是一座美术馆。

但是，业主说这样不行。事实上山庄的北侧紧靠着就是别家的土地，京都府的土地。一开始，朝日啤酒公司的樋口广太郎会长发话，说可以自由设计。我理解为没有实质性的用地界限，所以设计超出了用地的界限。他所说的自由是在法律范围内自由，这样我被训斥了一顿。无奈，我又重新构思了一个在用地范围内的方案。

为了不破坏周围的环境，尽量控制新美术馆的体量，因此将它设计在地下。院内原有一个水池，将它作为建筑中的重要元素，修复一下保存下来(图 1-21、1-22)。因业主藏有许多莫奈的“睡莲”绘画，于是决定在取名为“地下宝石箱”的新美术馆展示“睡莲”。这里虽说是美术馆，近来也不会有人只是为了观赏美术作品而特意光顾至此。大山崎是一个春天有樱花、秋天有红叶的美丽地方。我想，来观赏庭园景色的人们顺便来看一下美术馆也就可以了。没想到一年的时间内竟有大约 15 万人来馆。作为小美术馆这个数字是前所未有的。竣工后时间已过去了 3 年，现在的山庄树木茂盛，从远处几乎看不到建筑。在设计这座建筑时，包括周围环境能够发挥多大的魅力等，都必须事先认真地加以考虑。

这里的实验住宅也好，山庄也罢，都是大正末期到昭和初期的建筑，我想，在继承大山崎山庄一带大正时期的浪漫色彩，以及不破坏其庭园环境的基础上，将已不存在的藤井厚二设计的实验住宅再现于此，使来到这里的人，游览这里的庭园，体验大正时期以来从未有过变化的四季美景，超越时代去畅游“过去”。因此，我向京都府提出了希望重建这些实验住宅的申请，可是一直都没有什么进展。但是，我并不灰心，我想总有一天会实现这一想法的。

---

* JR 为日本国家铁道的英语缩写。——译注

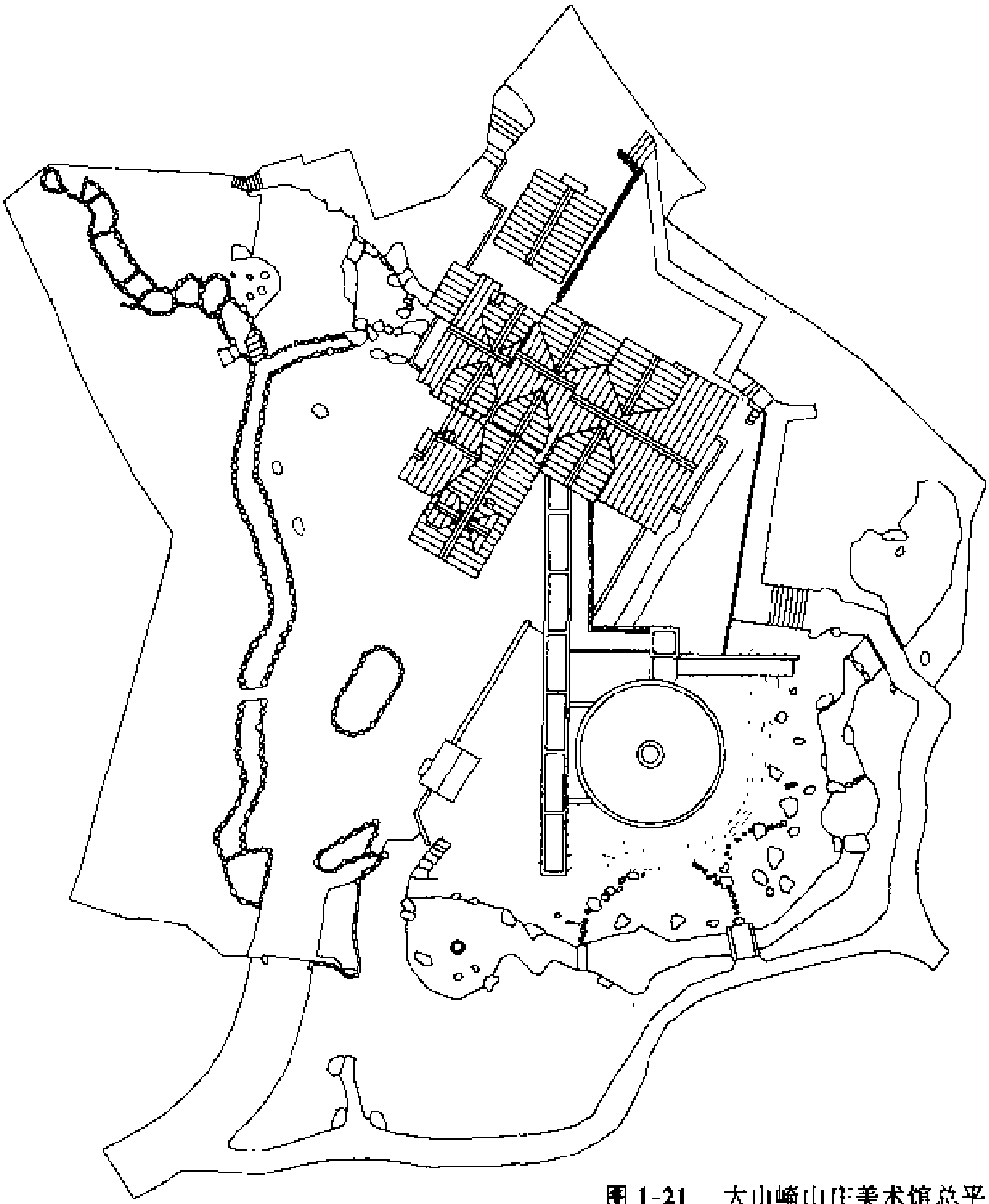


图 1-21　大山崎山庄美术馆总平面图 1:800

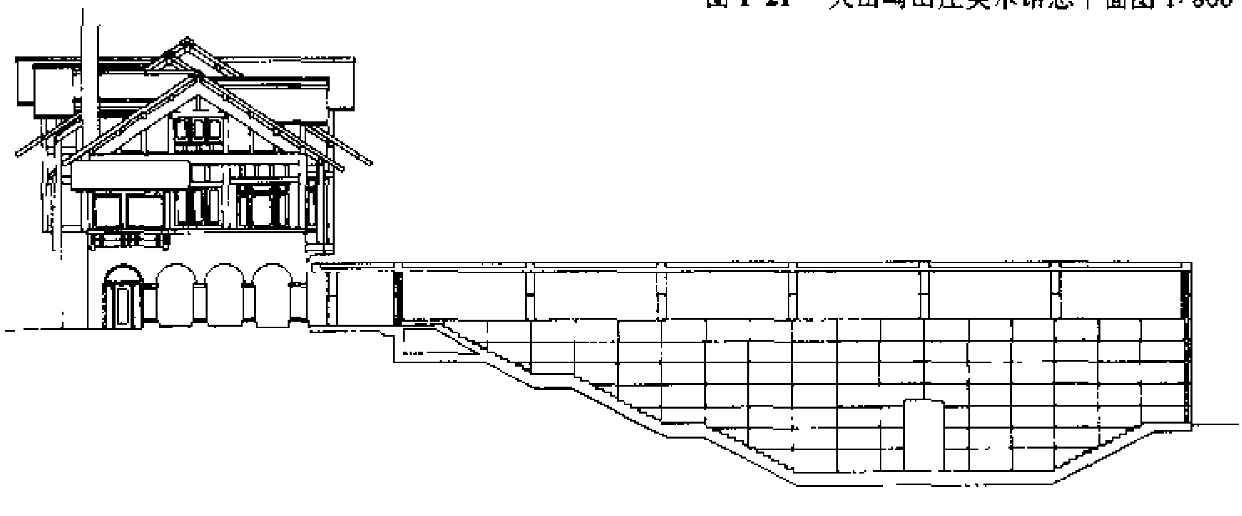


图 1-22　大山崎山庄美术馆剖面图 1:400

28　1991年，京都市为了纪念平安迁都1200年，对历史都市京都的城市入口京都车站大楼进行改造，组织了国际性的设计方案竞赛。设计竞赛内容要求，除车站功能以外，还有饭店、综合商业设施、剧场等各种大型设施。当选的原广司的设计方案引起了京都市民对景观问题的大讨论。

29　1991年，京都市下京区。京都车站大厦的设计方案。超大型桁架表现了现代的罗生门，我的设计意图是，使京都车站大厦表现出世界历史都市京都的性格特征。

京都车站

最后，想讲一下京都车站的话题。

为了重建京都车站，JR*作为主要业主，1991年组织了国际设计方案竞赛[28]。被邀请参赛的建筑师有原广司、池原义郎、黑川纪章、詹姆斯·斯特林、彼得·布斯曼、伯纳德·屈米和我。评审委员会委员有建筑师矶崎新、川崎清、汉斯·霍莱茵、伦佐·皮亚诺和哲学家梅原猛等知名人士。设计内容包括车站、具有会议功能的饭店、大型商业设施、文化娱乐设施、大型停车场以及市民广场等。

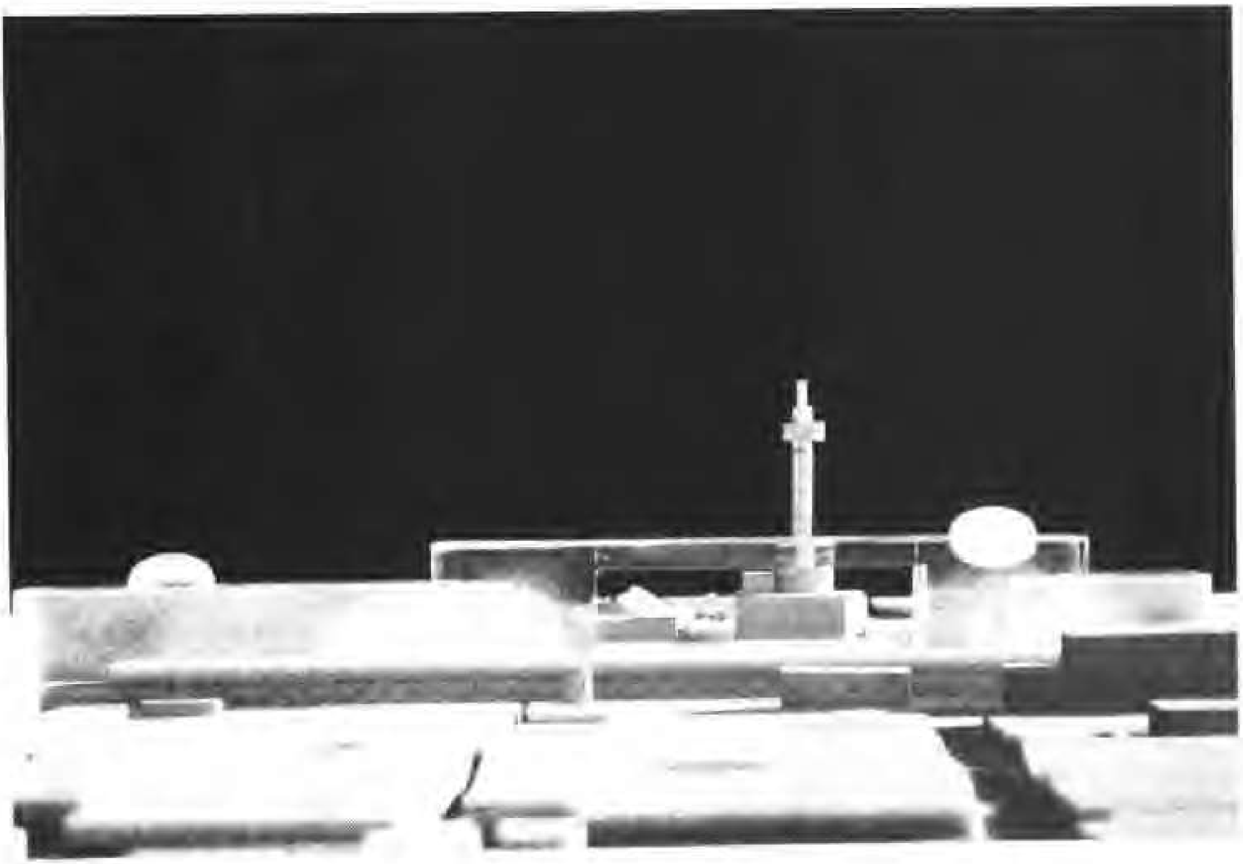
建筑用地附近有著名的寺院——本愿寺，对面有京都塔，此外有著名建筑师村野藤吾设计的新都饭店。按照建筑用地条件和要求设计的建筑面积，车站大厦不得不设计成为一座巨大的建筑物。那么，我们应该提出一个什么样的设计方案[29]呢(图1-23)?这是一座建在京都市大门口的建筑，所以它应该与京都的历史进行对话交流，设计本身也是一个如何对待京都1200年历史的课题。京都在某种意义上讲也是世界的文化遗产，京都车站不单单是一个车站建筑，还是一个展示日本文化的挑战性工程项目。设计不能只考虑它的经济性，应该使其成为超越时代的好建筑。

并且也想将京都建筑特点之一的庭园环境通过某种形式使之建筑化。从西班牙广场、圣马可广场和罗马的泰米尼车站等实例都可以看出，车站、广场都是非常重要的公共空间，因此这里的广场应该是大型广场。

总的建设预算为800亿日元。前面提到的功能内容必须不折不扣地放入这座建筑之中。我认为这项工程不只是JR一个企业自身的工程，它应该定位成日本国家级的大型工程项目。因此，虽说是有经济效益的问题，也应该做出不受其束缚的好方案来。

建筑用地是东西约500m长的长方形用地。车站建筑以外的部分，我考虑将铁道线路的上空设计成屋顶庭园。当然这个内容没有被列入到设计条件中，也就是说，我们的方案对条件以外的部分也做了考虑。

从这个大的屋顶庭园平台上可以环视到围绕京都的山脉。这个屋顶庭园中栽种的树木可以是樱花也可以是红



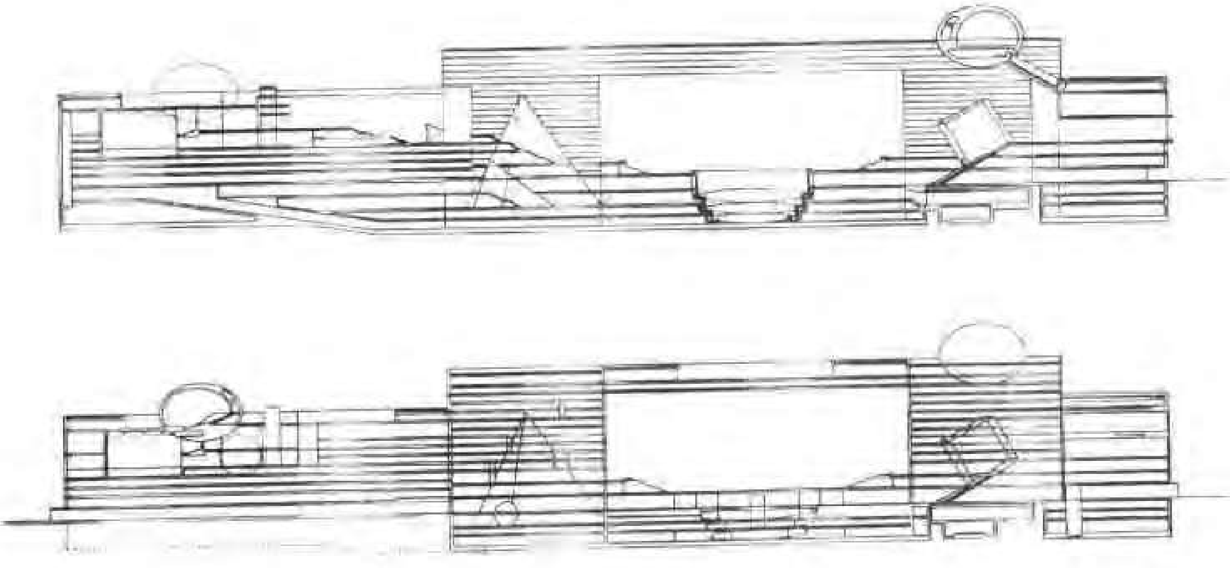


图1-23　JR京都车站重建设计竞赛方案

叶。作为“平成”庭园的大集成，希望它能够保留到下一个时代。此外还在这里设计一个可供大型集会的巨大室外广场。据 JR 的工作人员讲，一旦设计了广场，人流就会过于集中，便容易出现问题。但这些是已经远远超出了设计条件的内容。也许他们根本不喜欢这样的方案。但是，我想从本质上讲，公共空间不正应该是这样的场所吗？

从明治时期国家铁路东海道线在京都市开通以来，铁道线将城市分成南北两部分，使得城市形态发生了很大的变化。至今在考虑京都的城市规划和建设时，这仍然是一个很大的问题。因此，我们想通过将铁道和站台上空设计成巨大的屋顶庭园，带给人们京都南北合一的印象。

这里曾经是建设过罗生门*的地方，因而将车站大厦设计成大门的形态，穿过大门通过屋顶庭园使南北融为一体。这座门型的建筑与本愿寺连接，形成一条轴线。这里采用的设计手法是我在 20 岁时看到的丹下健三在广岛和平中心设计选用的轴线手法中得到启发的。车站大厦高 60m，“大门”的开口部分宽 125m，造型为双重门的形式。屋顶是平台，东侧是饭店，西侧是购物中心，地下是商业设施。平台上方是饭店的客房，从客房可以观望到距离很近的东寺的五重塔。从瞭望台上可以一览京都的城市景色。在这里的庭园中散步，京都周围的一座座群山清晰可见。

空间构成上，在“双重门”的造型中装入了复杂的建筑内容。它不只是简单的一个“大盒子”，其中运用了各种完全不同的立体空间构成手法。就是进入其中的一条通道，也会使人感觉到木屋町**至今尚存。我是想通过一种形式来继承这种人体尺度的空间感觉。建造这样巨大的建筑物当然要有适合大建筑的手法，难以与一个个精雕细刻地建造起来的京都城市街景相协调。如果按这一方案真正建造出来的话，它到底会是一个什么样子，我现在还在思考着。

实际上，奈良的东大寺以及法隆寺等历史性建筑非常

---

* 罗生门为日本平安时期的城门。——译注

** 木屋町为京都市中心的繁华小街。——译注

富有生气，宏伟而又具有立体感。但是都城迁移到了京都以后，建筑马上就纤细了许多。即使是这样，比如本愿寺在建造当时无疑也是一座巨大的建筑物，当时的人们被这座庞然大物所震撼的情景是不难想象的。我想，恐怕比我们现代人感觉京都车站大厦的巨大还要大得多。这里，重要的是在这个庞然大物中能够加入什么样的活动内容。众所周知，最终决定京都车站大厦由建筑师原广司设计。我看了完成后的京都车站大厦，无论是其屋顶下面大型广场的巨大程度，还是表现的力量感，以及其娱乐性，都可以说是一个划时代的大空间。能够建成具有这样空间的京都车站大厦，我想将它称之为京都的又一处新的文化建筑遗产也并不过分。

我们在本章的开始部分讲述了莱姆·库哈斯的“埃迪卡托里阿姆”和格瑞特·托马斯·里特维德的乌德勒支住宅。我看到的实物、与从照片或模型所看到的情况简直就是两回事。建筑，是需要亲自深入到现场中进行考察，然后再看图纸进一步思考，这样只有反复经过多次方可搞清楚的东西，若只通过书本、照片、录像是很难理解透彻的。而且，建筑师进行设计时，必须考虑社会状况、历史、传统、人们的生活、风土、地域性等等。想要设计出自己的建筑，就需要思考出自己的方法。

对我们的方案，竞赛评审委员会的委员以及JP没有给以好的评价。首先，称长达125m的巨大建筑用一个跨度来建造会有问题，当然我们是经过结构计算的，在力学上是没有问题的；其次，是建筑的高度问题，虽然竞赛任务书上没有注明高度的限制，但是，考虑一下京都的景观不可能设计得很高。如果尽可能地设计低一些，自然也就会加大地下部分的面积比例。但是，地下部分太大就会增加建设费用，我们的方案将地上的部分控制在60m。即使是这样，满足JR方面的要求也是很困难的。又设计了这样大的开口部分，造价就会更高。我们还设计了屋顶庭园等多余的部分，当然也就超过了预算。我们的考虑是，如果为了国家的文化事业，国家性的大型工程项目费用超出的部分由国家补贴也是应该

的。我们认为作为国家性的文化中心——京都车站应该成为世界性的建筑。但是，非常遗憾，我们的方案没有入选。

从TIME'S和大山崎山庄美术馆的实例中大家也可以察觉到，我们的设计内容经常是大幅度地超出设计条件而成为问题的。但是，建筑设计行为不是简单地梳理社会要求的工作。我们的设计事务所在接到设计任务以后，首先查阅《建筑设计资料集成》，并设置专人频繁地查阅相同用途、相同规模的建筑。从过去的实例中吸取好的东西当然也很重要，但是查阅工作本身并不是目的，应该在心情有感觉的时候进行构思是更加重要的。要想做出有创造性的设计，必须按照自己想要表现什么，想设计什么样的建筑，以自己的感觉为主来思考。当然，这样做的话，经常会与社会发生冲突，从而受到排挤。可是，建筑师这个工作原本就不是一个被社会广泛认知的职业，所以，我想这么做也就足够了。

建筑师这一职业

从TIME'S这个以小河作为庭园的小建筑一直谈到了超出我们想象的巨大建筑——京都车站大厦。京都的建筑包括"庭园"都表现出了日本人对自然的浓厚兴趣。但对它进行地域主义的分析和理解却并不是一件容易的事。我认为，我的建筑通过表现日本人的自然观，可能多少对地域性的建筑也做了一点贡献。从这个意义上讲，也许与肯尼思·弗兰姆普敦所提倡的批判地域主义有非常相近之处。

我所思考的以"地域"为主题的建筑，与丹下健三先生提倡的传统论还是有一定区别的。我想将这些日本式的存在形式、思考方法、精神形态的东西置换成建筑的话，会是个什么样子呢?我按照自己的想法进行了实践。在完成每一个建筑的过程中，都进行了各种各样的思考。TIME'S也好，京都车站也罢，对在设计当时没有完全考虑清楚的问题，之后也仍在不断地思考。

我想，同学们中间也不乏立志做一名建筑师的人。建筑设计虽然是一个有理想有趣味的工作，但是同时它

又是一个有业主、有社会状况的、无法只凭借自己的力量就可以完成的工作。如果愿意给自己的人生加一个赌注，愿意知难而进的话，建筑设计也可以说是一个有乐趣的工作。有不顺，也有成功。我之所以认为选择建筑设计是正确的，那是因为自己思考的东西、描绘的图画、自己在书本上学习到的东西，在一定程度上能够用有形的东西表现出来，向社会、向人们提出自己的主张的缘故。

经常会听到有人说，建筑师这个职业可以将自己的作品流传于世，真让人羡慕。事实上，现在的建筑并没有那么长的寿命。但是，也有像我接触了藤井厚二的建筑后，了解了他的思想，我也进行了思考，这样才将其继承下来。我想也只有这样的传世方法吧。虽然建筑在街道上长时间显露“自己的面孔”多少有些“现眼”，但是自己的想法在一定时间内可以保留下来，从这个意义上讲，建筑是一个理想的工作。从经济上和社会地位上讲决不是一个轻松好干的工作。但是，我还是希望能够从同学们中间诞生出下一个时代的原广司或矶崎新这样的建筑师。

[第 2 讲]——————建筑与我的梦

如同人类社会有历史一样，建筑和城市也有它的历史。当然，所有的人类活动领域都有其各自的历史，它们之间往往有千丝万缕的联系，不能简单地只论述其中的某一领域。

但是，没有哪个领域像建筑和城市这样，涉及社会、文化、哲学、艺术、经济、政治、科学技术以及其他的各种社会层面，并对各个领域都有着本质的影响。因此，建筑和城市可以认为是所有人类活动的交汇点。

历史书中有各种各样的人物登场，如大家都非常熟知的拿破仑、成吉思汗和德川家康这样的统治者；米开朗琪罗和毕加索这样的艺术家，牛顿和爱因斯坦这样的科学家；或者是麦迪奇这样的经济人物等。他们都是由于权力、财力、知识和表现力突出才留名至今，而在他们的背后，还有无数的构成当时社会的、过着普通生活的人们。

任何时代都有影响着社会发展方向的核心人物，以及大量在背后支持着他们工作的人群。在建筑中，建筑师往往以个人形象脱颖而出，学校里建筑史课程上的登场人物也几乎都是建筑师。但是，建筑师也只不过是完成一座建筑时相关众人中的一个而已。

一座建筑的完成，有出资并提出要求的建筑业主，有提出自己设计想法的建筑师及其设计队伍，有进行施工的建筑公司和工匠等许多人参加。人们为了一个共同的理想，将各自的精力全部投向一个方向的时候，才会诞生出杰出的建筑。

城市建设也是如此，首先要有一个愿意将一生奉献给城市建设的领导者，还要有支撑它发展的经济力量和土壤，以及为了城市建设志愿做出贡献的众多市民，这样方可以建设出公共性强并且丰富多彩的城市。

但是，在目前的日本，建筑和城市都难以达到这种理想的状态。

战后的日本，建筑和城市都是在法规与经济利益的驱使下建造起来的。领导者没有理想的城市建设蓝图，而愿意为城市建设付出的市民也越来越少，他们往往缺乏公共利益的视点，为了实现自己的私欲，不惜酿成无序的城市景观。

日本城市的无序开发始于经济高速增长的50年前，那时，从政者、资本家、市民都有共同努力建设城市的愿望。回顾这段历史，我们可以从中学到许多的东西。

今天，我想参照现代日本建设的目标——欧洲的城市建设状况，回顾一下为实现日本的建筑和城市现代化，追寻理想的人们的奋斗精神和历程。

我认为应该继承他们所描绘的理想，他们为此做了许多的努力。下面对其中的几个内容做一些介绍。许多人都追求自己的理想，但往往难以实现。然而我还是希望大家一定要将这个接力棒接下来传下去。

城市的魅力

最近，有这样一个设计竞赛[30]，在新近竣工的法国国立图书馆旁，建造一座横跨塞纳河的桥。为参赛我去了巴黎。

也许有同学知道，法国总统希拉克提出过这样一个提案：将巴黎的波恩·努伏桥寄赠给京都市。按计划是在京都鸭川的四条和三条之间架设这座巴黎桥。所谓“寄赠”就是赠送法国桥的设计，日本自己建造。最终此事出现了问题。不知为什么，以“日本通”著称的希拉克总统想出了这么一个主意，实在有些不可思议。京都市为了保存历史景观在进行着不懈地努力，而在时间上和空间上都缺乏连续性的东西突然出现在京都，这能否成为日法友好的象征使人产生怀疑。桥，超出其单纯功能，有通往过去，通向未来的隐喻作用，与人类的精神有着深层的联系。我觉

30　1998年，巴黎。由多米尼克·贝劳组织的在国立图书馆旁边架设步行桥的设计方案竞赛(Passerelle de Bercy - Tolbiac)。我的设计是通过水平桥和斜向交叉拱形桥的交错，有意识地将协调关系引入有明确轴线的巴洛克城市——巴黎。

得这件事需要特别慎重地考虑。

我和梅原猛先生、濑户内寂听女士等数人组成了“京都未来思考会”，对大桥的建设提出了强烈的反对意见，京都市长也不得不重新考虑这个计划，最终还是停止了这个计划。

这个事情刚一结束，塞纳河架桥(步行桥)的设计方案竞赛就开始了。参赛者有两名法国建筑师、一名英国建筑师和一位奥地利建筑师，不知为什么我也被指名参加竞赛。我想恐怕还是法国人中选，明年1月就可以知道结果。我想在这堂课的最后时间，请大家一起看一下我们的参赛方案。

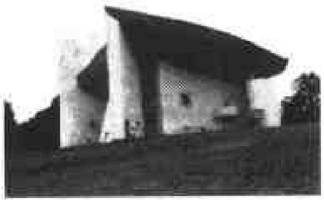


图 2-1　朗香教堂(外观)

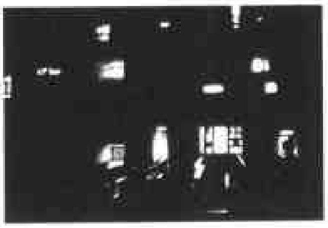


图 2-2　朗香教堂(内部)

不管是京都还是巴黎都有她的成长过程。因而，我们为巴黎设计桥，也要寻找与之相关的某种线索。在理解建设用地的思考中，首先需要解读城市的文脉。

为什么波恩·努伏桥的设计搬到京都来就不合适，而作为日本人的我却能够做巴黎桥的设计呢？为了明确地解答这个问题，需要对城市进行深入的考察。

今天，我想将日本与西洋做一个比较，同时探讨一下什么是城市魅力的问题。我最初到法国去的时候是1965年，本想去见一见勒·柯布西耶，实地看一下朗香教堂[31](图2-1、2-2)和马赛公寓[32]。原来是非常单纯的动机。从横滨乘船到达了纳霍得卡，又换乘西伯利亚铁路，7天后到达了莫斯科，以后到了列宁格勒，然后到了芬兰，最后到达了巴黎。当时如果不是相当富有的人，坐飞机是不可能的。这条路线对我这样的年轻人来说是惟一的选择。1965年，对一般旅行者来说是海外旅游开始解禁的第一年。与现在不同，当时是一件相当冒险的事情。

第一次看到的巴黎与日本的城市完全不同，感觉非常有魅力。

现在巴黎城市景观的规划基础是拿破仑三世的第二帝国时期，在G.E.奥斯曼[33]的指挥下改造形成的。奥斯曼拆除了巴黎旧街区，建设了以圆形广场和放射线道路为中心的城市结构，使巴黎发生了巨大的变化，构成了现在巴黎的城

31　朗香教堂(1954年)，法国建筑师勒·柯布西耶设计。有体量感的曲面构成的墙壁和屋顶以及3座塔楼等，具有勒·柯布西耶晚年的自由雕塑形态特征。墙面大小不等的窗户上镶嵌有彩色玻璃，创造出了富于幻想的内部空间。

32　马赛公寓(1952年)，法国马赛。由勒·柯布西耶设计的公寓。马赛以外的南特、柏林也建有同样的公寓。设计有跃层平面，一座是包括商店、屋顶广场、幼稚园等公共空间在内的高层建筑，有底层架空空间和屋顶雕塑造型，作为体现勒·柯布西耶城市理念的实例具有非常重要的地位。在当时的文化部长安德烈·玛罗的支持下才得以实现。

市基本框架。这么浩大的工程仅仅用了30年的时间，从这一事实可以看出当时的统治者拥有多么大的权力。

当时的巴黎人口密度过大，住宅的密度也达到了极限，城市中到处都是死胡同，中世纪的道路网很明显地妨碍市民的交通，市区的不断扩大带来了上下水、瓦斯灯之类城市基础设施滞后等问题，市民的居住状况到了无法忍受的地步。

奥斯曼首先加强了从城市中心到边缘地带的道路交通网建设，修建了穿过市中心区的宽阔干道，连接卢浮宫的东西大街就是这个时期建造的。此外还建造了如交易市场、歌剧院、教堂等公共建筑。受伦敦海德公园的启发，建造了西郊布卢纳绿化区，东郊拜斯奴绿化区等。同时，上下水和街道照明开始普及。另外，将歌剧院这样的古典柱式公共建筑、广场以及大型纪念性建筑等与有透视效果的放射线干道结合，形成了视觉上具有明确秩序感的城市空间，即按几何形态学原理进行了城市空间的布局。

新·巴洛克风格的剧场1874年竣工，是夏露露·伽路尼在方案竞赛中的中选作品。18世纪以前的纪念性建筑，只限于宫殿、大教堂。到了19世纪，出现了博物馆、市政厅、学校、车站、医院、办公、饭店、百货公司等各种各样的大型建筑，剧场也是其中之一。夏露露·伽路尼设计的歌剧院可以说是19世纪最具纪念性的建筑之一，当我第一次步入其中的中庭时非常惊讶，至今还记忆犹新。

在一个世纪以前，巴黎从建筑到交通、卫生等都进行了很大的改革。同时也是巴洛克式城市空间的大规格实践。巴黎经过这样一步一步的改造，才形成了我们今天所看到的非常具有魅力的城市。

我第一次到巴黎的时候，与普通的观光者一样，从凯旋门到香榭丽舍大街，像凯旋者归来一样一直向前望去，对浮日广场、卢浮宫广场和歌剧院等一个一个地进行了认真地考察，就像图纸上描绘出的城市一样框架清晰可见，透视感很强，给人留下非常深刻的印象。这座城市是以广场为中心建造的，但是，它超越了城市的功能性、合理

33　乔治·欧仁·奥斯曼（Georges Eugene Haussman1809-1891年），法国城市规划专家，拿破仑三世时期的巴黎行政长官，他对巴黎进行了大胆的城市改造，确立了现有巴黎的城市基本框架，巴黎全市铺设了宽30m以上的直线大道，这一手法被认为是巴洛克式城市规划的典型，对其评价中负面东西被强调的较多，但规划公园以及城市基础设施建设等值得高度评价的地方也很多。

性，充分考虑了城市的纪念性、象征性。我的一位画家朋友、居住在蒙玛特，我从他家附近到巴黎的20个区，连续转了几天，我记得一连几天每天都步行七八个小时。

参观了巴黎之后，对城市的概念有了一种新的体验。巴黎街道景观秩序井然，卢浮宫美术馆这样的有历史传统的建筑也保存完好(图2-3)。在巴黎充分发挥了历史传统建筑的优势，同时引入了许多新的东西，从而激发了整个城市的活力。将这座世界级城市遗产运用于现代城市建设的手法非常成功。当时还未建造的奥尔赛美术馆就是将旧车站站房重新改建而成的著名建筑(图2-4、2-5)。相反，在靠近玛莱地区等重要的传统保护街区也出现了高科技派形式的像蓬皮杜文化中心[34]这样的(图2-6)建筑。

看到超越时代、超越传统的新旧和谐的城市，我感觉到他们对城市的认识，对建筑的认识，与日本完全不同。巴黎从表面上看似乎是非常合理的，在某些方面表现为无人情味的现代城市，但是，她是一座各种设施非常齐全、城市格局非常清晰的城市。从这以后，每年我都要到这里来，巴黎是一个促使我思考什么是城市的地方。

关一和大阪

虽然都被称作城市，但西洋的城市与日本完全不一样。比如，从新宿东京都厅舍瞭望室眺望一下，就会感到东京是一个杂然无序、不断扩展的城市，这就不由得使人会发出一些感慨。在经济兴旺的80年代，即所谓泡沫经济时代，外国人来到东京，看到这个景色非常高兴。他们说：“不知东京要扩展到什么程度，东京的魅力就在于此。”但是我们也有一种被人嘲笑的感觉，这也是事实。东京没有像巴黎那样的中心，因为没有规划，所以偶发性的堆积使其无限地扩展起来。大正到昭和初期的建筑还残存许多，也有许多超现代高层大厦和后现代主义意匠的建筑。东京都厅舍和东京煤气公司这样的巨大建筑物下面，却排列着2层木结构的小屋。前些时我看了一下六本木，也看到了高层建筑之间还残留着一处处木结构小屋。从六本木附近商业建筑林立的大

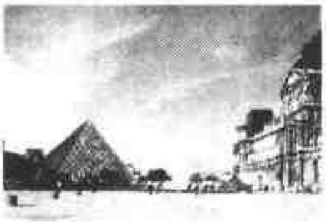


图2-3　卢浮宫美术馆

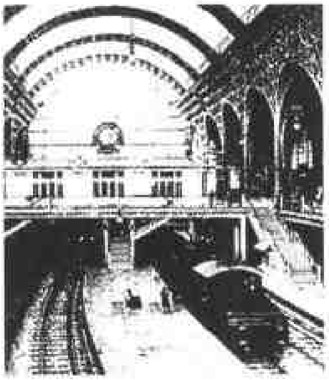


图2-4　奥尔赛车站

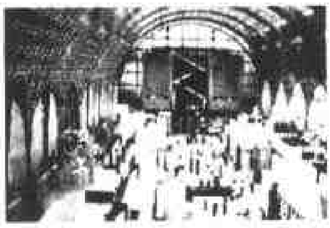


图2-5　奥尔赛美术馆

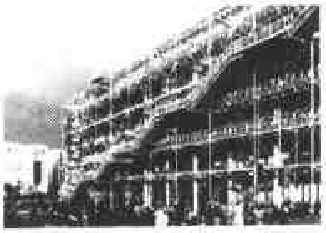


图2-6　蓬皮杜文化中心

34　蓬皮杜文化中心，1977年建于法国巴黎。设计者R·罗杰斯、R·皮亚诺，竞赛中选方案，由于在历史街区突然插入机械性庞然大物而引起轰动、设备外露在建筑外观上的设计，以及张力构造的大跨度无柱空间，都对思考当今美术馆建筑的作用提出了新的发人深思的思考。

道一迈进后街，就是第 2 类住宅专用地区[35]，真是令人难以理解的城市规划。可以说东京是没有市界，随心所欲地无限扩展起来的城市。

35　指建筑法规修改前的第 2 类住宅专用地区（现为第 1、2 类多高层住宅专用地区）。为了保护多高层住宅的良好环境。将这里指定为城市规划法规定的特定用途地区之一，对可建造的建筑物的用途以及高度等都有严格的限制。

在这个意义上讲大阪和东京是完全一样的。大阪对我来说，是最初开始认识城市和建筑的地方，我对大阪的看法与东京有些不同。因此，今天我想从大阪的城市开始讲起。

作为“城市”的大阪，最具象征性的景观就是御堂筋大道。我觉得御堂筋大道开通的历史与巴黎的城市形成过程非常相似。

简单考察一下大阪，就会发现她与东京这样的多极结构的城市不同，是一个以南北两极结构为基本形态的城市。北面有大阪（梅田）车站——大阪的入口，这里有许多的饭店、办公楼、百货公司等，是一个比较有秩序的街区；南面指的是难波和心斋桥一带，这里有老百姓生活的气氛，有大阪传统的情趣，是一个充满活力的繁华街区。

御堂筋大道是连接大阪市南北的宽 44m、长 4km 的直线道路。它是从梅田经大江桥、中之岛、淀屋桥至难波的从大正时期就开始建设的一条大道。建设当中，面对大道如此之大的尺度，有人开玩笑地说：“这不是在建设机场跑道吧?”



图 2-7　正在施工的御堂筋大道

道路的两侧分别排列着两行银杏树。银行、大企业的总部等建筑沿街道对齐，31m 的高度限制使街道形成了整齐漂亮的天空轮廓线，构成了井然有序的城市中心商务街。可以说，御堂筋大道就是大阪的生命线。

御堂筋大道建设计划方案的发表是在 1919 年（大正 8 年），从 1925 年作为城市规划事业开始建设，1937 年扩建工程完工（图 2-7）。这期间大阪最早的市营地铁御堂筋线开通，取代了以前东侧的一条叫做界筋的主要道路，御堂筋大街也就成为一条主要大街（图 2-8）。这条街道名称的由来据说是来自沿道的西本愿寺津村分院（北御堂）和东本愿寺难波分院（南御堂）的名子。

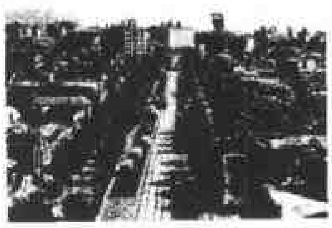


图 2-8　开通不久的御堂筋大道

实际上，御堂筋大道与西洋城市，如巴黎或伦敦，

有相似的感觉并不是偶然的。

以御堂筋为中心的现代城市——大阪的城市框架规划，是1923年(大正12年)在第7任大阪市长关一等人的大力推进下形成的。关一原本是东京高等商业学校(现在的一桥大学)城市政策专业的学者，曾经到比利时留学，他作为铁道与交通政策权威也非常知名。在前市长的强烈要求下调到大阪市，担任过市长助理。在以后的20多年里担任大阪市市政工程的总负责人，被称为“大大阪的恩人”。“大大阪”是一般不太使用的语言，1925年在关一市长的指挥下，为了解决住宅问题将旧大阪市周围44个村镇都并入了新大阪市域。与伦敦行政上的市域——大伦敦的概念类似。

1914年(大正3年)关一放弃了学者的地位，开始从政，这一年正好是第一次世界大战爆发。接下来超常的经济大发展促进了城市的快速膨胀，也是一个城市问题表面化的时期，大阪市也没有例外。大阪取代了10年后因关东大地震深受破坏的东京，成为日本经济的一大中心，得到了迅速发展，同时也成为日本一大工业城市。以后大阪由于没有适应激烈动荡的社会局势变化，城市状况变得很糟。这个时期，人们都希望能够从根本上对城市进行改造。江户时代大规模城市建设所形成的储备也为进一步进行大的城市改造奠定了丰厚的财源基础。

当时的大阪，人口过多，建筑密度过高，在郊区出现了上下水设备不完备等引发的卫生、贫民窟等问题。特别是面对低收入者劣质的生活环境，市长所采取的政策是像英国式的田园城市、卫星城市一样进行分散式的城市结构改造。

这大概是受到了埃比尼·霍华德[36]“田园城市”的影响吧。此外，吸取1923年关东大地震的教训，开始有了城市防灾的意识。首先，建设好贯穿市区南北的直线道路——御堂筋大道，这条大阪市的中心轴，铺设上下水设施，周围布置卫星城市，并开始铺设地铁，将分散的卫星城连接成网。

36　埃比尼·霍华德(Ebenezer Howard，1850－1928)，英国的城市规划专家。在空想主义理想影响下，著有《明天的田园城市》一书，确立了田园城市的概念，对现代城市规划有重要影响。

关一是一位非常具有理性思维的市长，在那个时代这样的市长是很少见的。通过一系列的城市改造规划，

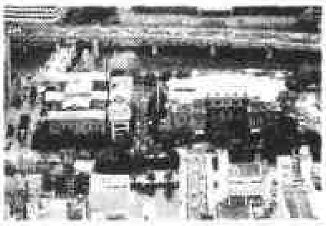
向现代社会的难题进行了挑战。包括御堂筋大道建设等一系列的政策，很大程度上反映了他在欧洲体验到的各种各样的城市空间，包括在巴黎体验到的城市理念和印象等。

关一市长主张“将两个重要的交通节点直线连接，完成大阪市心脏部分的设计”。御堂筋大道的建设作为他完成大阪市城市规划的第一步，不仅疏通了城市中心的交通，在另一种意义上讲形成了大阪的城市中心。

但是，我想当初这一规划构想可能会遭到许多市民的反对。这是由于要建设御堂筋大道就不得不对道路两旁的民房进行彻底的强制性搬迁。


图 2-9 大阪中之岛

大规模的城市改造一定伴随着许多牺牲。围绕御堂筋大道建设所进行的住区重新规划能够比较顺利开展的背后，不仅有关一市长等行政方面的极大热情，同时也有大阪市民对城市的高度认识和情感。为了使大阪能够成为更好的城市，大家积极地提供土地，才实现了路面宽为 44m 的御堂筋大道。这里最值得一提的是，此项目建设费的约 1/4 竟是周围居民承担下来的，这种事在现在是难以想像的。


图 2-10 大阪中之岛

我们看一下现在，全国的许多地方，都因为得不到土地所有者的同意，城市道路以及设施的建设或地区改造难以进行。而距今 60 年前御堂筋大道建设的事实就好像是一个奇迹。

关一市长还对大阪市域的街道、地铁等进行了统一规划建设。为了实现自己的目标——建设现代城市“大大阪”采取了各种积极的政策。这些对改善广大民众的生活以及生活环境都做出了巨大的贡献。

关一市长作为行政管理专家，对大阪港的建设等，也做出了许多贡献，为今日的大阪建设奠定了基础。从他的经历可以看出，他不愧为是一位“理论联系实际”的实践者。他事事都站在广大民众一边，总有一种只有改善广大市民的生活才能够实现“真正富裕社会”的思想。他清楚地认识到：自己描绘的城市理想只有和经济理论的现实相结合，才能够实现现代化大阪的大改革。


图 2-11 大阪市立中央公会堂

从御堂筋大道的北端到南端步行正好是约一个小时

的时间。在步行的过程中自然而然地就会感受到大阪这座城市的基本形象。在半个世纪前，大阪的领导者描绘的理想，给我们提供了“什么是城市”的思考。

中之岛公会堂

从御堂筋大道南下，与之相交的一个地方叫中之岛(图2-9)。中之岛是淀川的支流分出的两个小支流堂岛川和土佐堀川之间夹着的小块陆地。这里有日本银行大阪支店[37]、大阪府立中之岛图书馆[38]、市役所(市政府)、展览中心等文化、行政设施(图2-10)。这里的市立中央公会堂[39](图2-11)在我的孩童时代就给我留下强烈的印象。小学的时候，绘画课时常来中之岛写生。我和大家一样，都喜欢画公会堂。这一带的西洋建筑风格氛围引起了孩子们的兴趣。特别是公会堂拜占庭风格的新文艺复兴式的立面给我们留下了非常深刻的印象。

在我20岁立志要做一名建筑师以后，又一次看到了中之岛的公会堂，我还记得发出了这样的感慨：建筑师能在城市中留下自己理想的宝石般的作品，我们不但要建造出像这样宝石般的建筑，还要建造出宝石箱一样的城市。

中之岛的公会堂是1918年建造的。擅长股市运作的岩本荣之助[40]在美国考察时，从美国富豪们踊跃向公共事业捐助的行为中得到启发，他说：“大阪没有公共设施，这里需要一座人们聚会的场所”。于是给大阪市捐赠了100万日元，建造了中之岛公会堂。当时的100万日元相当于现在的80亿日元左右吧。

建筑师往往认为，建筑的设计者是自己，所以觉得建筑全是由自己一个人建造的。事实上，建筑并不是建筑师一个人的产物，它应该是由拥有共同理想的业主、设计师、施工人员、使用者，这些人共同劳动的结果。

中之岛公会堂是根据1910年在方案竞赛中中选的冈田信一郎[41]的设计建成的。辰野金吾是评审委员长[42]，被邀请参加竞赛的建筑师是辰野金吾的15个弟子，有长野宇平治、伊东忠太等。结果是最年少的当时只有30岁的冈田信一郎获得了一等奖。但是，不知是什么原因，实

37　1903年建于大阪市，设计者辰野金吾。与巴洛克形式的东京总部一样，是一座坚实的古典主义形式(新文艺复兴风格)的建筑，是明治时期典型的西洋古典主义建筑的重要实例。

38　1904年建于大阪市，建筑师野口孙市。是以大阪为基地的住友家族为了大阪的文化发展，捐赠给大阪市的图书馆。捐赠包括建设费和图书购置费。图书馆是一座中央有中庭的十字型平面建筑，有着重厚的文艺复兴风格的建筑外观。

39　通称中之岛公会堂，1918年建于大阪市，设计师冈田信一郎、辰野金吾。是由岩本荣之助捐款，大阪市政府建设的。原方案为竞赛中选的冈田信一郎方案，后由辰野金吾进行了设计修改，成为以文艺复兴为基调的拜占庭风格的辰野自由古典式的公会堂。它与周围的日本银行、府立图书馆等一起形成了具有历史风格的街道景观。

40　岩本荣之助(1877-1916)，生于大阪市，股市经纪人。帮助当地企业人运作股市，一举成名，被称为侠客炒股师。曾赴美国考察，被美国富豪捐助公益事业的行为感化，向大阪市捐赠100万日元建造公会堂。之后，炒股失败，失去了全部财产，开枪自杀，没能看到公会堂最后完工。

41　冈田信一郎(1883-1932)，生于东京，建筑师。东京帝大毕业后，在中之岛公会堂的竞赛中中选。以其丰富的理论知识为背景展开自己的建筑风格论。代表作有“明治生命馆”等。

际施工图却是由辰野·片冈设计事务所设计的。这一点非常微妙，我对此感到很难理解。冈田信一郎一度作为建筑学的学者在大学里做研究，重新开始设计已是四十多岁了，在这之前他对古典主义美学进行了大量的研究。这也许是因为他虽然有设计才能，但是自己却不大愿意进行实际的设计实践工作。

资金的提供者岩本是一位具有高尚志向和公共事业心并对社会做出了很大贡献的人。但是，最终他的股市运作失败，没有看到公会堂完工，于1916年在可以俯视中之岛的自己的房间里开枪自杀，其命运很悲惨。这是一个诞生建筑的时代。同样现在，一座建筑建造的过程中也会发生出各种各样的故事。但是，我想那样大起大落的时代今后再也不会出现了。

公会堂旁边的建筑是大阪府立图书馆，是以关西为中心进行建筑创作的建筑师野口孙市设计的。日本初期的近代建筑几乎都是学习欧洲。在当时，关西的实业界非常崇尚体现美国资本主义的建筑。这座建筑也是以美国的学院派大师麦金·米德和怀特[43]设计的纽约大学图书馆为原型创作的。但是，从外观上可以看出，它同时也是属于经过英国传入的帕拉第奥式的作品。

大阪·建筑的黎明

1905年，建筑师威廉·梅尔·奥里斯[44]作为传教士从美国来到了日本，感叹日本的教堂建筑非常贫气，曾一度回国，之后又一次来到日本。从1920年开设建筑设计事务所到1968年去世，他设计的建筑数目惊人。

虽然从建筑史的角度看他设计的建筑没有什么特别好的，但像关西学院和神户女子学院等，在阪神一带设计了大量的教会学校和富豪宅邸等，对提高关西的建筑文化水平做出了很大贡献。他还在东京设计了山上饭店，也设计过很多私人住宅。

威廉·梅尔·奥里斯与大同生命的亲戚结婚。通过这些关系扩展了自己的工作范围，也证明了建筑往往是需要出资者支持的。他设计的位于御堂筋大道上的大丸百货公司[45]至今还在。室内设计为新古典主义装饰风

42　辰野金吾（1854-1919），生于佐贺县，建筑师。工部寮（东京大学工学部的前身）第一期毕业生。英国留学回国后，成为工部大学第一代日本人教授，主导日本建筑界。擅长英国厚重风格的建筑。代表作有“日本银行总部”、“东京车站”等。

43　麦金、米德和怀特（Mckim, Mead & White）。以其学院派古典主义建筑风格引导了本世纪初美国建筑设计潮流的设计事务所。代表作有“波士顿公共图书馆”、“宾西法尼亚车站”等。

44　威廉·梅尔·奥里斯（Willian Merrell Vories, 1881-1968），生于美国，建筑师。以传教士的身分来日，为了实现其宗教理念，设立了近江兄弟公司，并进行集体经营，同时进行建筑设计工作。以阪神圈为中心设计了许多教会学校和住宅建筑。留下了许多建筑作品。代表作有“关西学院”、“神户女子学院”等。

45　大丸心斋桥分店，1922年建于大阪市。设计者威廉·梅尔·奥里斯。其特点是新古典主义厚重的外观。这是奥里斯设计的少数商业建筑之一。临御堂筋大道的外观为磨砂面砖，内外均为后期新艺术风格，成为心斋桥的标志性建筑，为街道增添了历史的色彩。

46　村野藤吾（1891－1984），生于佐贺县，建筑师。设计了许多民营建筑，晚年设计了许多曲面、装饰性的具有个性表现的建筑，确立了自己与学院派不同的风格。代表作有"日本生命大厦"、"新高轮王子饭店"、"宝塚天主教堂"等。

47　崇光心斋桥分店，1935年，大阪市，建筑师村野藤吾。强调垂直的白色现代建筑外观，与相邻的大丸百货公司形成对比。构成简洁、大理石的质感，内外空间都有品质很高的细部处理。5层设有一个4帖大小的茶室，作为村野最早设计的茶室非常有名。

48　1933年，大阪市，建筑师安井武雄。是沿御堂筋大道的SRC结构的高层现代办公建筑。拐角的曲面设计，少量引用古典主义的简洁风格等，使人从中可以感觉到受芝加哥现代办公建筑之影响。



图2-12　大阪煤气公司大楼

格，虽然是商业建筑但是非常富有魅力。

此外，威廉·梅尔·奥里斯还开设了有名的近江兄弟社，这是一个生产外伤药品的公司。据说他将设计事务所和药品公司的收入全部用于教堂、幼儿园和图书馆等的建设和经营。

大丸百货公司的旁边是有名的村野藤吾[46]设计的崇光百货公司[47]。村野1891年出生，1984年93岁去世，一直到他去世之前都在不停地设计建筑。在他去世的前一年我见到他的时候，他还很精神。村野常说自己要比弗兰克·劳埃德·赖特长寿，最后他实现了长寿的愿望。村野1918年早稻田大学建筑系毕业，受过折衷主义建筑的训练。他运用传统建筑材料和现代主义的表现手法，设计了大量表情丰富、观赏性很高的建筑。由于时代不同，难以进行简单的比较，与辰野金吾设计了许多官府建筑相比，村野藤吾却一直进行着民间建筑的设计。

村野设计了日比谷的日生大厦、千代田生命大厦、新高轮王子饭店等许多饭店以及百货公司等商业性建筑，他设计的建筑具有独特的日本风格。

近代以后的日本有一种倾向，认为帝国大学毕业的建筑师设计的官府建筑才是真正的建筑，往往看不起民间的建筑。所谓的官尊民卑的思想在建筑界也非常明显。村野藤吾是地地道道的为设计民间建筑而做出成绩的人。为了民间具有自由表现风格的建筑被世人所接受，他做出了很大的贡献。

在御堂筋大道有一座被村野藤吾誉为"城市建筑美的极品"的建筑，是建筑师安井武雄的力作——大阪煤气公司大厦[48]（图2-12）。用现在的眼光看，建筑的风格有些素雅。它明快的设计源于将内部功能原封不动地表现在立面上的手法。这座建筑是安井"基于使用目的和构造的自由形式"的造型理念的结晶，看上去似乎很简洁，但水平遮阳板的效果使其随时间的变化呈现出丰富的表情。

辰野金吾设计的日本银行大阪支店也位于中之岛上。辰野金吾是东京大学的前身工部大学造家学科的第

一期毕业生。他在来自英国的乔塞亚·康德[49]教授的指导下学习建筑设计，1879年毕业后赴英国留学。在伦敦大学学习期间，在乔塞亚·康德的导师贝杰斯的指导下进行设计训练。1883年回国，第二年取代乔塞亚·康德就任工部大学(现东京大学工学部)教授。以后设计了许多国家级的大型建筑。官府建筑师辰野金吾在他50岁的时候离开了大学，圆了他多年想在东京和大阪开设自己的建筑设计事务所的梦想。作为在野的建筑师，他的第一个工作就是设计日本银行大阪支行。此外，东京的日本银行总部[50](1896年)、东京车站[51](1914年)也是辰野金吾的作品。他设计了许多所谓辰野自由古典风格[52]的独特建筑。辰野在东京没有设计一座民间建筑，不可思议的是在大阪他却设计了八木商贸大厦和中山钢铁大厦等民营企业的建筑。加上日本银行大阪支行，大阪现在共有3栋辰野金吾设计的建筑作品。

在明治时期引进西洋建筑的年代，首先要建造的是使日本成为近代国家的基础性建筑。这个时期，看一下日本像样的建筑几乎都是官府(公共)建筑。但是在大阪却可以发现一些民间企业家出资建造的好建筑。在东京由政府主导建设了许多国家级建筑。大阪一带历来有一种反官的思潮，有一种按照自己的做法建设城市的倾向。东京的丸内(内环线)排列着旧财阀的银行和商社之类的建筑，这些建筑与其说是民间的建筑，不如说都是属于官府的建筑。

在大阪的御堂筋大道一带，可以见到在日本少见的通过民间力量建造的建筑和街道，现在仍然有着很强的生命力。

这样看来，从大正到昭和初期，大阪的建设虽有经济状况很好的因素。但最重要的还是大阪有一些愿意为建造理想城市付出自己人生的人，有一些大力推进理想设计的人。此外，市民们也有强烈的建设好自己家园的愿望。但是我们来看一下现在的大阪，就会产生一种绝望的感觉。

1945年二次大战结束后的大阪是一片被战火烧焦的荒野。当时是一个什么样的状况呢?譬如，北面的大阪车

49　乔塞亚·康德(Josiah Conder，1852-1920年)，英国建筑师。在伦敦接受建筑教育后，为了日本的建筑教育事业来日，培养了辰野等许多建筑师，为在日本确立西洋古典建筑立下了汗马功劳。晚年设计了一些住宅等。代表作有“汤岛岩崎住宅”、“三井俱乐部”等。

50　1896年，东京都，建筑师辰野金吾。是辰野早期的具有巴洛克风格的建筑作品。虽具有厚重感，是名副其实的银行建筑。但从中感觉不到辰野金吾自由奔放的风格。

51　1914年，东京都，建筑师辰野金吾。建筑重点考虑了与皇宫的关系，通过将出入口分设为皇族用和平民用等手法，具有独特的构成。原有的建筑是包括穹顶的3层建筑，二战中毁掉了屋顶部分，现在仍是临时屋顶。

52　辰野金吾晚年喜欢采用的一种独特的建筑风格。辰野在英国留学期间受自由古典主义影响的结果，以红砖墙、白色石材的装饰、有节奏的分割，力量表现等为特征。

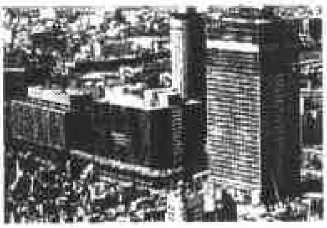


图 2-13　日本铁路大阪车站广场

站周围与南面的繁华大街一样，是大阪最热闹的地方(图2-13)，战后的日本城市无一例外地都是以法律法规、经济利益为基准建造的，一些多高层楼房混杂地挤在一起。

城市与人生一样需要“计划”，并且计划中需要有长远的构思和近期的决断，要有长短两方面的“计划”。战后，由于经济飞速发展，在大阪焦土上残留下来的道路上又原封不动地无规划地建起了建筑。

地上 30m 的乐园

我土生土长在大阪，一直以这里为基地展开自己的创作活动。像关一市长一样，为了使大阪建设得更加美好，一直在不停地奋斗。迄今为止，每隔 10 年左右就为大阪市义务做一次改造规划设计方案，虽然没有受到政府或企业的任何委托。对于这些方案，市民也好企业家也好，赞同者也不乏其人，但是却没有一个能够最后实现的。这些提案由于没有业主的束缚所以可以自由想像，我执着地进行着自由奔放的思考，但不幸的是没有一个人愿意为这些方案提供资金。

最初的方案是 1969 年。我想将大阪市建设成为绿树成荫的城市，就构思出了地上 30m 乐园[53]的设计方案(图2-14)。其内容是将大阪车站广场上建造的 10 层大厦的屋顶全部进行庭园绿化，这样从车站出来以后就使人感觉进入了绿色城市。考虑如果在地上 30m 左右的高度，人是可以步行的。于是我拿着这个设计方案去面见大阪市的城市规划局长。当时我 27 岁，比在座的同学们稍微年长一点。局长先生被突如其来的来访者的大胆方案惊呆了。屋顶花园在当时还非常少见，所以大吃一惊，没有理睬我，“年轻人有个性的考虑是件好事，但我们今天就到这里结束吧”。我被拒绝的情景至今还记忆犹新。

53　大阪车站广场一期工程，1969 年，大阪北区。是一个有效利用大阪车站广场大楼的屋顶，大面积建造空中花园的规划方案。

但是我并不气馁，又一次考虑了新的方案。城市人口密度过高，市区中心的地价不断上涨。在这种情况下，我又提出了在旧城改造的楼房屋顶上布置美术馆、图书馆、博物馆等文化设施的方案。既合理而又能起到功能作用，车站前集中文化设施从经济角度也很合理。但是，这次大阪市规划局没有一个人愿意接待我了。

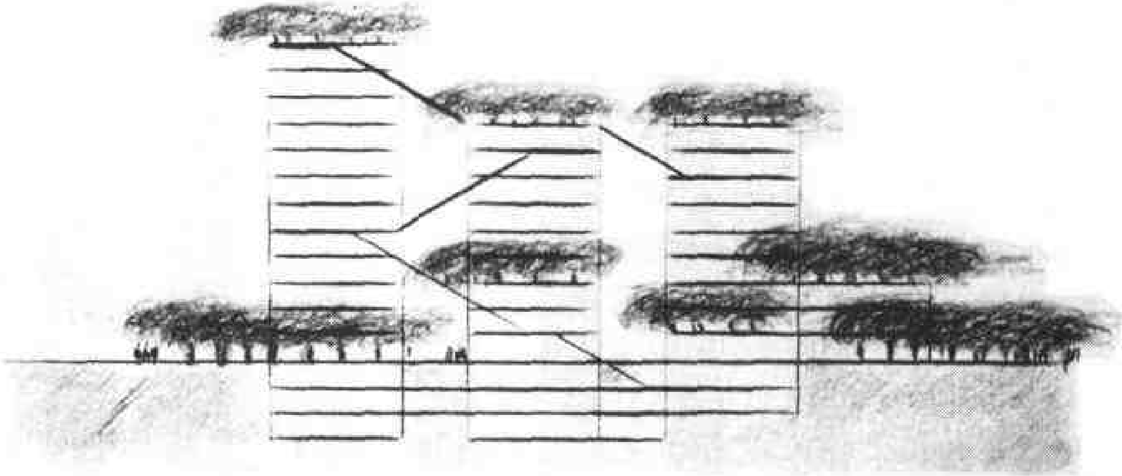
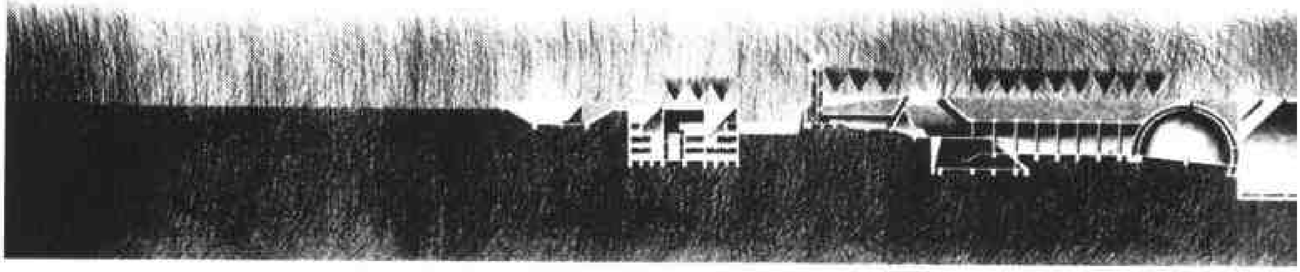


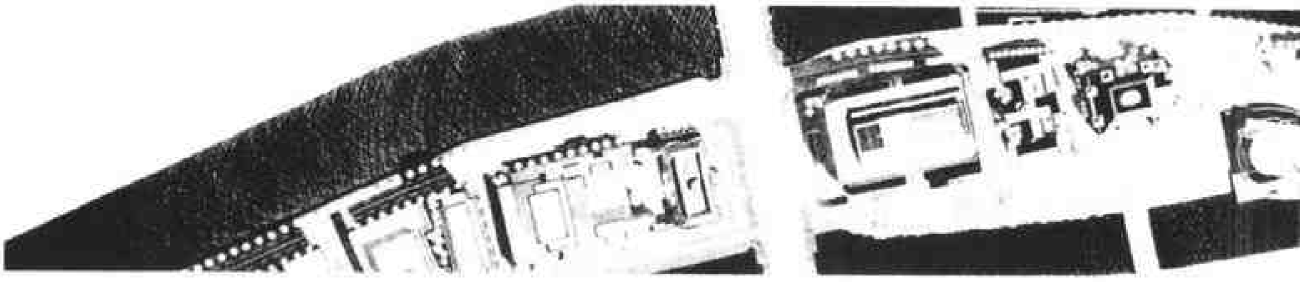
图 2-14　地上 30m 乐园设计方案　设计草图

那时，我在大阪的梅田附近刚刚开设了一家小小的设计事务所，没有一点工作。在房子里从早到晚转来转去，一个劲地读书也无济于事。于是就找一块空地，思考在这块地上建一所这样的建筑怎么样?到处转悠着画画。我想车站前可以建造一些出人意料的建筑，就跑去说明自己的想法，但是，每次得到的结果都是否定的，甚至对方连看都不看一眼。

我觉得在日本有一种很难听取年轻人意见的倾向。最近听到一些“那时的方案如果实现了的话，大阪的车站前广场现在已是一片绿化景象了，文化设施也很充实了，一定会成为一个好的旧城改造方案”的说法。我回答说，“不要那样讲，现在这样做也不晚，”得到的回答是“事到如今难以这样做了”。

日本最主要的问题是土地被分割得太小。大阪在这一点上问题更加突出。土地所有者，土地租赁者，甚至建筑物的租赁者，都在强调自己的权力，各种形式的权





力交错在一起，很难建设出理想的城市。今后，我想这些问题也需要大家来重新思考。

中之岛计划

在1969年的地上30m乐园构想20年之后，我又构思了地下30m乐园的规划方案[54](图2-15、2-16)。与御堂筋大道相关的一个地方叫中之岛。这个“岛”宽度为100m左右，长度为1km。它是由两条河夹着的“岛”，在这个中之岛上有前面提到的图书馆和公会堂。我想城市建设应该与地形联系起来考虑。中之岛这样的地理条件，在世界上也是比较罕见的。比如，巴黎的西提岛比较宽，没有被两条河夹着的感觉。可是，中之岛窄的地方只有40m。我提出了将地上作为公园，地下建设博物馆、美术馆、图书馆，使整个中之岛成为文化基地的方案。这个规划设计也不是受大阪市政府的委托，而是我个人的思考方案。

54 地下空间，1988年，大阪市北区。在大阪中心区中之岛公园的地下设计各种文化设施是一个同时形成地上的亲水公共空间和地下文化区的设计方案。

首先，将简洁的几何形体，如三角锥、球体、立方体埋入地下30m，会是个什么感觉呢?由这样的想法开始构思。当然，只有这些是不足以完成建筑的，于是把各个建筑物立体地连接起来的构思描绘成了图。这张图的实际尺寸宽约1.2m、长度约10m。将建筑物的轮廓用钢笔在纸上刻画成形，然后用彩色铅笔涂上颜色。这是一张下了很

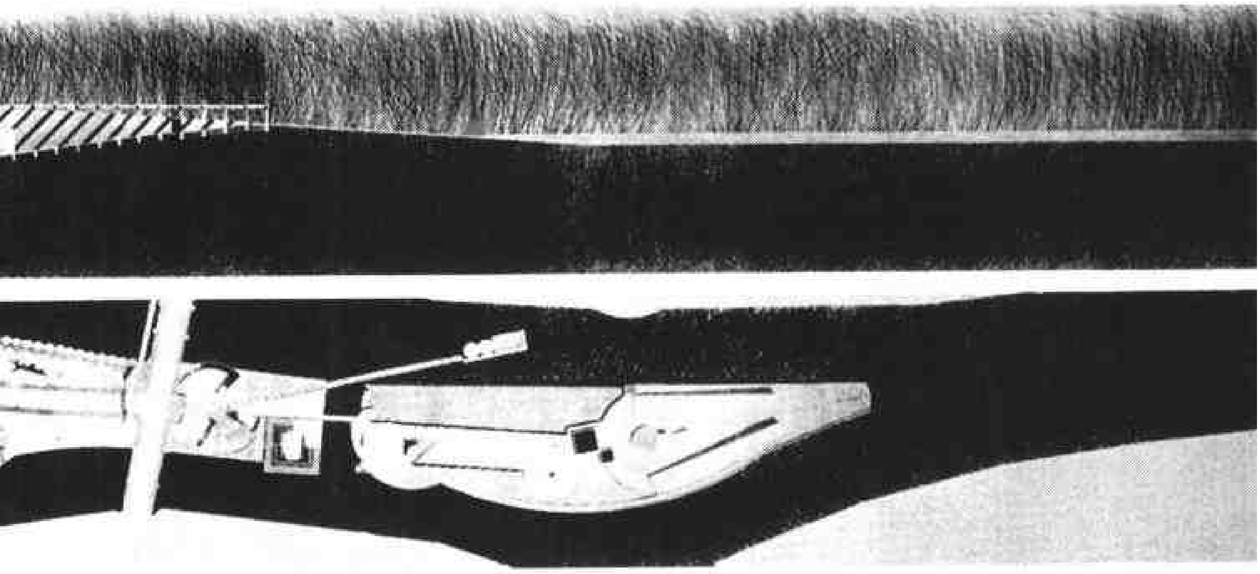


图 2-15 地下 30m 乐园(中之岛项目Ⅱ)。

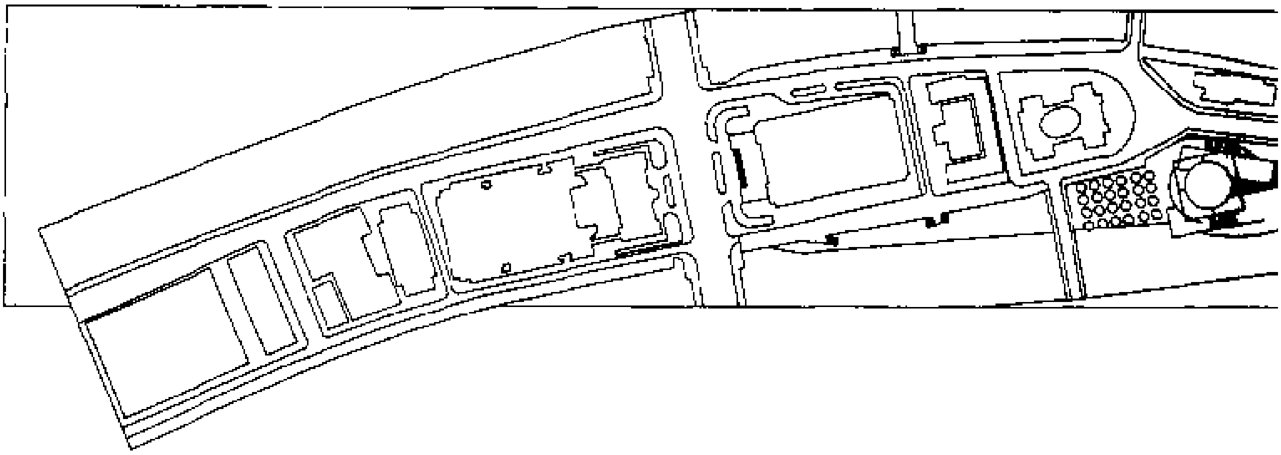
大工夫的画，5 个人大约花了半年的时间。来打工的学生说，强度这么大的工作再也不愿意干了，后来也就不来了。现在，用电脑就可以简单地完成。但是我觉得还是通过自己的手边描绘边思考的好，所以特意选择了这种方法。

这个工作大约是在 1989 年完成的。我还非常有干劲，完成了这个独创的新方案，就拿着设计到大阪市和大阪府去提出申请。从 1969 年第一次提交方案已经过了相当长的时间，大阪市和大阪府多少也都表示了一些关心。

但是，这个规划设计方案与《城市规划法》、《公园法》和《河川法》等许多法律相关。《河川法》是一个比较麻烦的法律，规定不得使用河岸，《公园法》规定公园的地下可以做停车场，但是美术馆或图书馆等只能占整体的百分之几。这些法律本来应该随着时代的变化而有所改变，但是旧法律却总是一直有效。

结果是大阪市和大阪府都提出，如果安藤能与国家的政府部门交涉，改变《河川法》和《公园法》等法律的话，我们就可以同意建设。因此，我就到处求情，终于《公园法》改变了，同意在地下可以建造建筑物了。现在中之岛国立国际美术馆由美国建筑师西萨·佩里[55]设计，已经开始施工了。这是一座向地下挖掘约 30m，整体都埋在地下的建筑。这里我绝没有表功的意思，但

55 西萨·佩里(Cesar Pelli，1926-)，阿根廷裔美籍建筑师。在沙里宁等几家设计事务所学习之后，开设了自己的事务所。探索符合工业生产的系统设计方案，设计了许多商业建筑、高层办公大楼。1984 年设计了 MoMA 的加建工程。代表作有“世界金融中心”、“福冈临海饭店”等。



我认为，这个设计是因为我们的提案改变了法律才成为现实的。对我自己没有什么意义，却对日本的建筑界多少做了一些贡献。

以这个时期绘制的方案为基础，为了参加展览我们又做了模型。模型全长有十多米长，算是一个大的项目。这项工作开始后，事务所的工作几乎停了3个月，集中力量准备展览。来参观的人都说，安藤事务所大概空余时间非常多。为了让参观者感到有乐趣就要做大量的工作。最终虽然这个规划设计没能够实现，但我们现在还保存着这个巨大的模型。这样的模型还有一些，现在我们苦于找地方安置它们。

从年轻时我就一直有这样的信念，设计工作就是先独立思考，然后将其制作出来。我们做设计如果只是对业主的要求进行建筑的、法律的、社会的梳理，就难以做出有意思的设计方案。为此，自己一定要有这么做那么做的一些想法。同学们都很年轻，都有自己的一些理想。然而，理想不是简单地就可以实现的。但是，要抱着总有一天会开花结果的这样一种希望，锲而不舍地追求理想是最重要的。

56　涩谷项目。1985年，东京都涩谷区。通过将建筑体量的大部分埋入地下的做法，确保了在城市中心区地上有舒适的公共空间的商业建筑。

57　1989年东京都港区。在不破坏城市街道安静气氛的前提下，通过围合形成内部中庭公共空间的手法，构成了悠闲的商业性综合空间。

在思考中之岛地下30m乐园期间，还构思设计了地处东京涩谷的地下30m的建筑[56](图2-17)。这个工程开工典礼都已举行，但后来业主又购买了邻地，建筑用地一下子扩大了很多，原来的设计方案完全变了，结果这个设计最后没有能够实现。

在青山的根津美术馆附近我设计的科列茨奥奈大楼[57]也是一座地下建筑。这里有会议厅、餐馆、高级服装

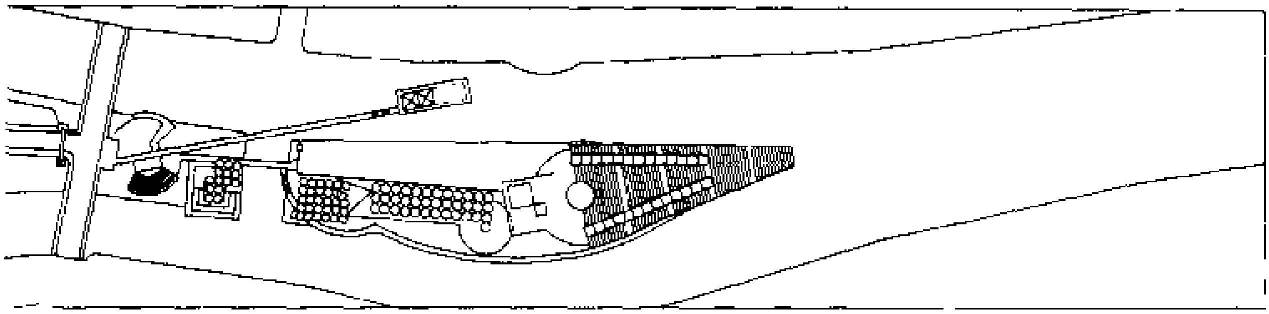


图 2-16　中之岛项目 Ⅱ

店，下面有健身俱乐部，是一座综合型设施。设计时考虑的是如何更加立体地利用城市空间。要将容积率做到极限的话，就只能作成四方盒子。但是，我又想在这座建筑中设计出通道、广场等公共空间。为了确保容积率就向地下发展。最初设计了地下 30m 的方案，但是成本过高，在寻找妥协点的过程中，最后定为地下 23m。

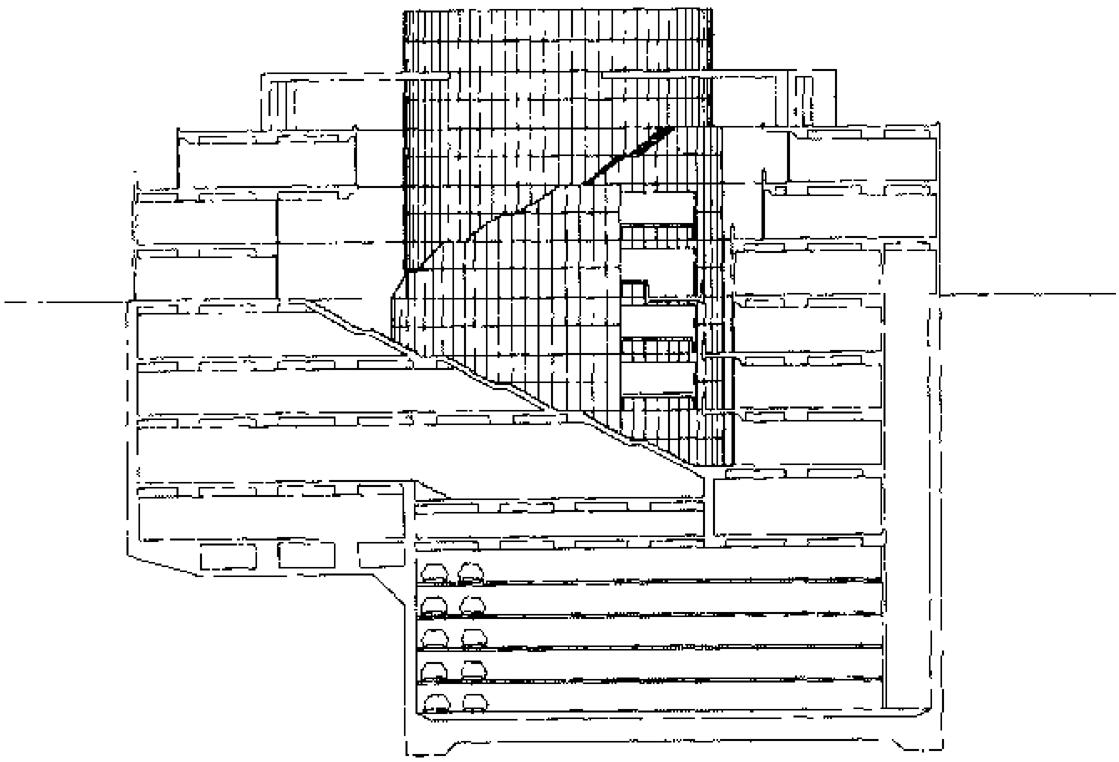


图 2-17　涩谷项目剖面 1:600

58　在关东大地震震后恢复建设中，以整治居住环境为目的，设立的财团法人“同润会”建设的公寓总称为同润会公寓。以东京为中心建设了12000户住宅，成为现代钢筋混凝土结构多高层集合住宅的先驱实例。现在几乎都已老化，成了城市改造的对象。

在设计科列茨奥奈大楼时，我想如果有5倍这样的空间就好了。几年后，想不到真的设计工作来了。表参道有一座花森大厦，它的对面有一座叫同润会青山公寓[58]的建筑。有关同润会的故事我想另辟时间详细解说。同润会公寓是关东大地震后作为恢复住宅而建造的，在日本的集合住宅史中具有特殊的意义，长时间受到社会的关注。对于它的改建有赞成也有反对，曾有许多人做过尝试，不知是何原因在设计阶段都被中止了。这次我接受的设计任务用地是同润会与东京电力公司合在一起的用地，全长近500m，大约是科列茨奥奈大楼的6~7倍。我反复考虑了这之前的状况，还是接受了这个设计任务。现在，将同润会的建筑进行立体的重新设计，设计成一座有美术家画廊和住宅，下面有商业设施和集会场所的综合大楼(图2-18)。如果顺利的话，我想在2001年初就可以开工。在提出各种设计方案时，会常出现有人喜欢、有人反对的情形。

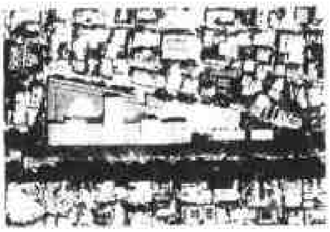


图2-18　同润会青山的规划设计

唤醒旧的建筑

前面我已经提到，应该将对城市做出贡献的建筑作品保存下来。中之岛公会堂建成已经有80年的历史，所以，应该拆除重建呢，还是进行加固之后原封不动地保存呢？有各种各样的意见。1989年曾经对此很有兴趣的我，也是在没有接受任何人委托的情况下，自己便考虑了设计方案，制作了模型。

我的构思是，在将80年前岩本荣之助及冈田信一郎、辰野金吾描绘的建筑全部保存的基础上，再加入一些新的东西。希望50年后还能出现将一些新东西引入建筑的人。

59　中之岛城市之卵。1988年，大阪市北区。对大阪的门面——中之岛公会堂的外部进行保存，在其内部装入一个卵形的会堂。是针对历史性建筑物的保存和再生课题提出的积极保存方案。

我的方案[59]不只是进行立面设计，外部也原封不动地予以保存，在内部就像鸡抱着蛋似的，结构上保证外壳的卵形会堂(图2-19)。内部原本能容纳1500人，因为是旧建筑，内部柱子很多，为了使观众能够清楚地看到舞台，需要进行必要的修改。我想难道没有尽可能原封不动地保存大空间，又能为原有建筑注入新生命的方法吗？通过反复思考，如果只在里面放一个卵形会堂的话，

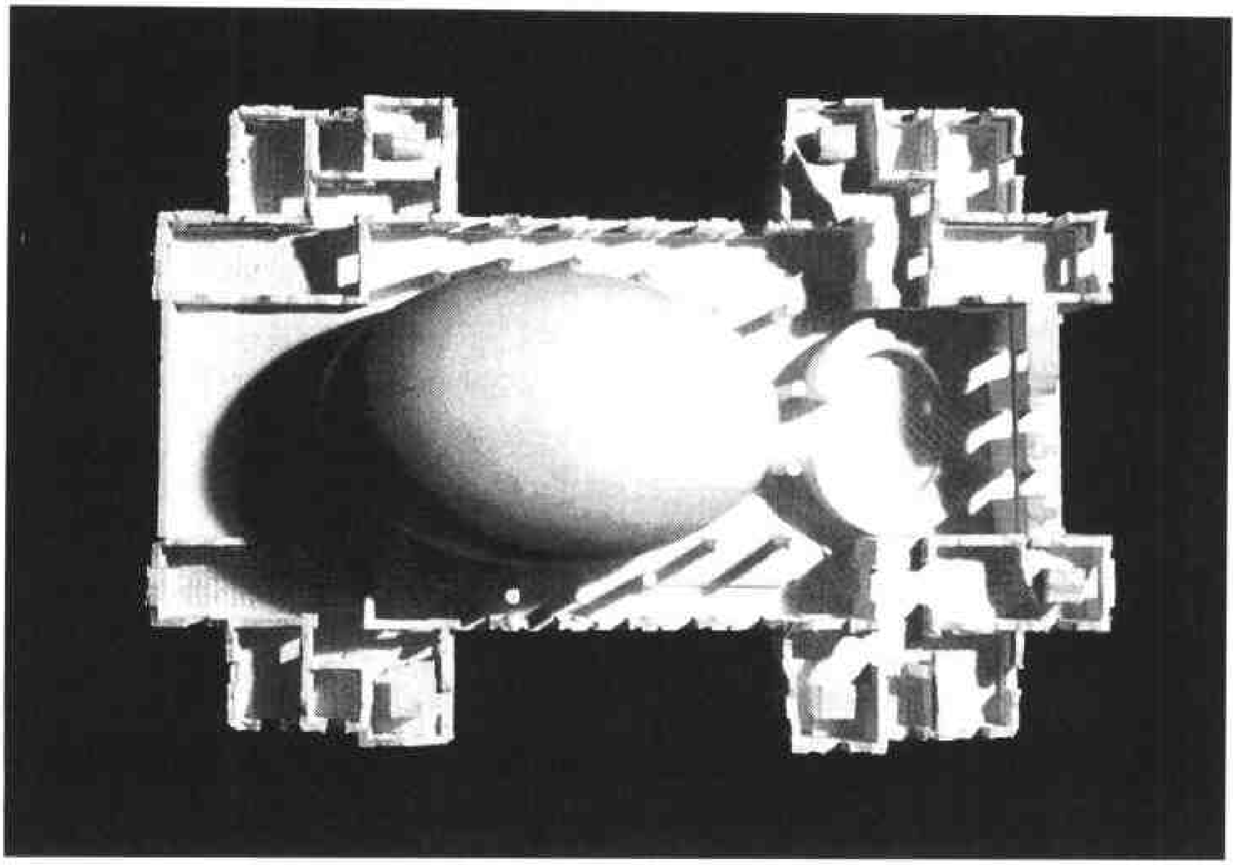


图 2-19　中之岛城市之卵

停留在人们记忆里的外部环境就可以原封不动地保留下来，内部的一些古典建筑形式也能得到保存。

卵型的另一大优点就在于其结构的独立性。建筑需要创造性以外，还需要技术方面的支撑。不符合经济性、客观性、逻辑性就无法实现。这个构思的最大特点是球形模式，由于与地面接触的只是一个点，中心部位只在一个地方做基础即可，对已有基础的影响也就可以限制在最小的限度。重新处理公会堂的基础在技术上有很大的难度。因此，我想，在原有空旷的会堂中放入卵形结构是可以的。但这一想法几乎被所有的人视为异想天开。而我认为，这是不破坏基础而能够改造内部的惟一方法，是一个极为合理的想法。

改造后的卵形会堂高为 21m，长径 32m，可容纳 400 人。周围的旧建筑形式全部都可以修补后保存，这里可以同时体验到现在和过去。不是只保留一个立面或者大厅的一部分等，而是在积极地全部保存的同时，通过加入新的内容，形成新旧状态同时存在的一种尝试。

立体的模型很有意思，通过电脑模拟探讨了各种各样的想法。电脑模拟目前还不能作为思考设计的手段，而是作为表现的工具，但是我想电脑今后将逐渐地成为思考的工具。

接着，探讨了在球体中采取何种照明以及取得什么样的音响效果的问题。在这个卵形体中埋入玻璃纤维，在两端将其拢到一起，然后将其端头通到外面，如果外部很亮，就会将光线传到内部。如果在光源上加入红色照明，整体就会变成红色。实现了世界上罕见的整体玻璃纤维照明。球体中玻璃纤维如何布置，我们进行了图纸上的推敲。

但是，前面已经提到，地方政府也好，国家也罢，对来自市民的提案都不大赞成。实际上，他们并没有任何考虑，而大讲“不用你们担心，我们都有考虑”，拒绝了我们的规划设计方案。

这期间，现任京都陶瓷公司名誉会长的稻盛和夫先生向我提出“将这个‘鸡蛋’让给我吧”。最初我还不太明白是怎么回事，后来才知道稻盛先生是鹿儿岛大学毕业生，为了向母校表示感谢，在大学校门处赠送一座稻盛会馆[60]，内部想放入我设计的卵形会堂。

60　稻盛会馆。1994年，鹿儿岛市。稻盛和夫先生向母校捐献的会馆。以中之岛城市之卵为基础设计的多功能会馆。

建设卵形会堂

为了实现这一方案我又一次进行了推敲，在建筑内部放入比中之岛鸡蛋稍微小一些的卵形会堂建筑(图2-20)。

稻盛和夫先生讲“我不能要有裂纹的鸡蛋”。就是说，绝对不能出现“鸡蛋”有裂纹或者浇筑混凝土出现的缺损[61]等问题。一般来说，现浇的清水混凝土如果不打开模板就无法发现有无裂纹或者缺损等问题，稻盛和夫先生提出了最苛刻的要求，如果有裂纹或者缺损就意味着要重做。为此我做了许多思考和方案。

61　混凝土浇筑时出现的缺损。混凝土浇筑后由于收缩引起的裂痕，一般通过设计一些缝隙等来处理。此外，浇筑的混凝土表面出现的水泥不连接的部分、钢筋等裸露的部分叫蜂窝。

所谓现浇清水混凝土就是先做模板，然后浇筑混凝土，如同一个大的金属铸造物似的。如果这个铸造物不能够完好无瑕的制作出来，就必须返工。这个“鸡蛋”在结构上与外壳是不连接的。按一般的做法是，先进行

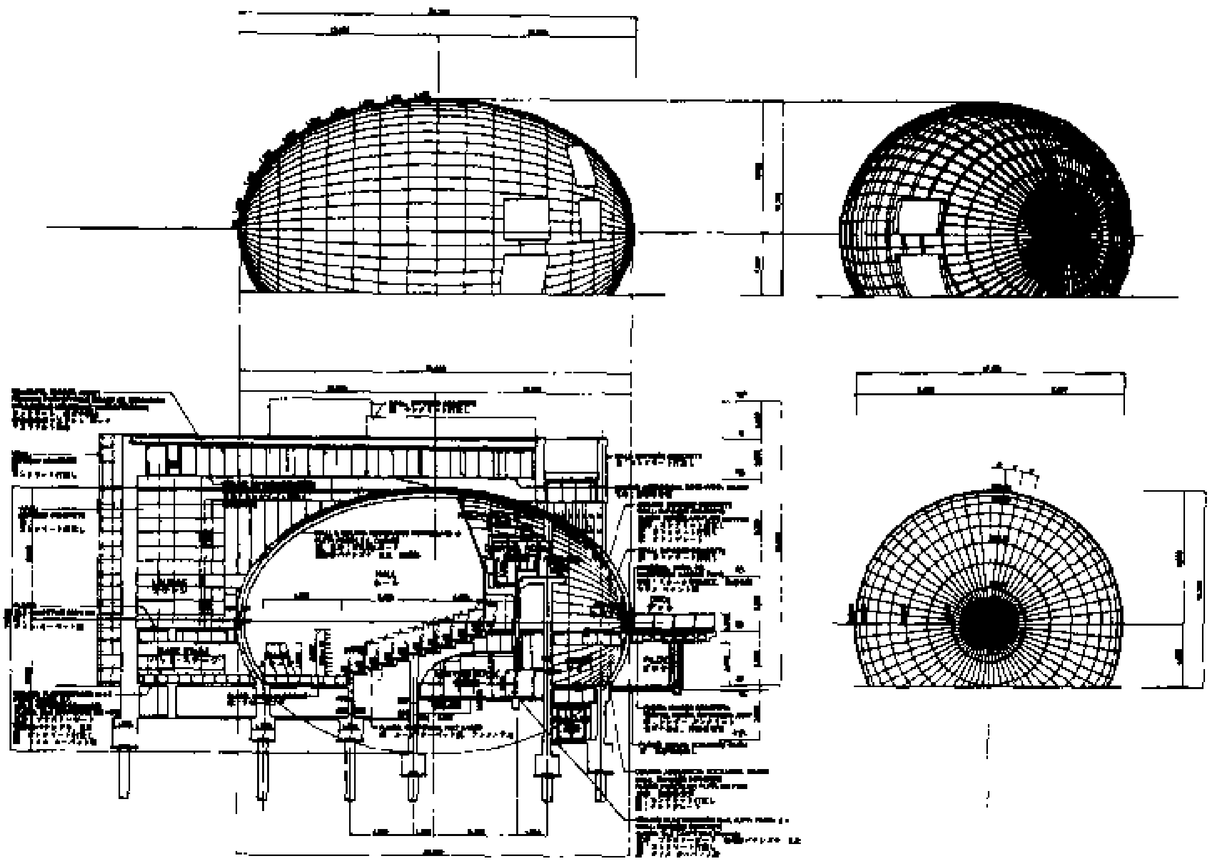


图 2-20　稻盛会馆　模板排列图

外壳部分的制作，然后是内部。但是，“鸡蛋”做不好的话，就必须返工。这样的话，外部也会受到一定的影响。那么，有没有可以参考的先例呢?我突然想到了奈良的大佛。

奈良的大佛也是一个被包在建筑物内的大型铸造物。施工的顺序是先制作大佛，再进行大佛殿的建造。从这里得到启发，先制作“鸡蛋”，“鸡蛋”制作好以后，再进行外壳的施工。因此，“鸡蛋”返工几次都没问题，直到做好以后再做外面的部分。在得到了建筑公司不大情愿的承诺后，开始了施工。

可是，施工立刻就遇上了很大的难题。球形或三维曲面用混凝土难以制作。预制挡板的材料也不能弯曲。如何浇筑球体混凝土成为一个难题。左思右想还是没有想出好的方案。

这时，我想起了悉尼歌剧院。

悉尼歌剧院[62]是1957年国际设计竞赛中当选的方案，建筑师是当时尚无名气的乔恩·伍重[63]。1959年开工，经过14年的时间，于1973年才终于完成。

20世纪50年代，勒·柯布西耶、密斯等分别设计完成了朗香教堂、IIT克朗会堂[64]等后期的杰作，进入了所谓现代建筑的成熟期。在这样的背景下，现代建筑所具有的合理构造、直截了当的架构表现等性格更进了一步，技术至上的“结构表现主义”逐渐开始抬头。悉尼歌剧院的审查委员沙里宁的作品可以说是一种典型。

在这样的状况下，沙里宁之后的下一代结构表现主义建筑师乔恩·伍重将同样的架构形式作为主题，并与单纯的高科技倾向有所不同，以完全个性化和抒情氛围将“结构表现主义”推向高潮，做出了悉尼歌剧院的设计。

但是，他的设计方案存在一个致命的问题，如何完成漂亮而又有力度感的屋顶结构。这在当时的科学技术水平下几乎是不可能的。因此，不得不考虑对当初的设计方案进行变更。在实施过程中，邀请了奥韦·尼奎斯特·阿鲁普[65]作为工程技术顾问，并在其后的十多年间进行结构设计。他们不妥协，将屋顶确定为一种几何学定理，选择了无论如何都要坚持当初设计造型的困难道路。

为了将复杂的屋顶处理成简洁明快的系统，他们运用能够进行几何学定义的各种各样的形态，反复进行了屋顶构成的研究。最终决定从最原始的球形中取出所有的“形”。

大屋顶的结构使用了肋骨状构成的预应力混凝土[66]，从而解决了需要比较薄的结构断面的问题。各自的预应力混凝土的部分重叠，用钢缆加入张力使其成为一体，也起到了综合分散力的作用。

结构表现主义的架构体系本身带有表现的性格，生产它的技术也成为“表现”的一个目的。悉尼歌剧院在摸索它的“应有的构造形态”、“秩序”的过程中，技术不只是一种手段，它本身也作为一种艺术之花而开放。

为了实现乔恩·伍重罕见的新颖构思而倾注了心血

62　悉尼歌剧院1973年，悉尼市。建筑师伍重。是使当时无名的伍重在世界上一举成名的建筑，国际方案竞赛中选作品。在解决结构问题以及与政府部门的协调工作中出现了许多故事。结构工程师为阿鲁普。

63　乔恩·伍重(Jorn Utzon, 1918-)。建筑师，通过悉尼歌剧院的设计一举成名，被推举为现代主义新一代的旗手。在悉尼歌剧院的施工中与政府部门对立，中途退职，之后在丹麦等地进行创作活动。代表作有“金歌公寓”、“贝斯本教堂”等。

64　伊利诺伊工学院克朗楼，1956，芝加哥。建筑师密斯·凡·德·罗。密斯亲自规划设计的IIT校园规划的中心设施，暴露在室外的I型钢梁构成了无柱的大空间。

65　奥韦·尼奎斯特·阿鲁普(Ove Nyquist Arup, 1895-1988)，结构工程师。他的工作超出了工程师的范畴，将结构与意匠表现一体化，升华为一种艺术，是本世纪有代表性的结构工程师。他的事务所作为高技术集团至今活跃在世界各地，也诞生出彼得·赖斯等卓越的工程师。代表作“伦敦动物园企鹅馆”、“悉尼歌剧院”、“蓬皮杜中心”、“卢浮宫美术馆的玻璃金字塔”等。

66　在混凝土中运用PC钢材预先加入应力，强化抗弯曲力，来实现大跨度的做法。

的奥韦·尼奎斯特·阿鲁普是富有创造性的技术天才，为理想倾注热情也是了不起的。我们来到这座建筑面前时感觉到的那种难以言喻的激动，我想也是由于这个过程中凝具了许多人为实现这一想法所付出的艰辛“思考”的缘故吧。

我们设计的卵形会馆在施工上也是很不容易的，建筑公司的技术人员们问：“如何才能制作出这样的、预制模板呢?”我只好回答说：“努力试试看吧”。对他们来说，说起来简单，干起来还是不知道该怎么干。

悉尼歌剧院能够实现的一个动力就是设计者和技术人员互相理解，反复“对话”。因此，实现稻盛会馆也应该互相多出主意，运用电脑进行解析。对建筑来说，施工现场非常重要。让施工现场的人多出主意，我们也多提建议，集思广议就会出现好的想法。

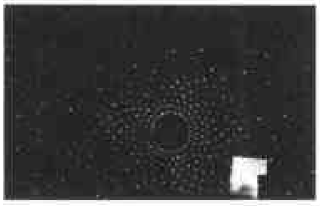
这样，就如何才能运用目前的技术完成球体预制模板的问题，我们开始了探索性对话，终于将多面体做成球体，同时，顺利地完成了可以进行混凝土浇筑的形状。建筑有时未必能够完全按照图纸所示的情况实现。如果要按照图纸所示的内容高质量地完成施工，就需要大量的对话。虽然 CAD 等电脑技术日新月异，但是要建造复杂的建筑，最重要的还是设计者要有强烈的意志，并不是我们画好图纸送到施工现场就可以照此完成了。

最初我们建造了“鸡蛋”的部分，说真的，我想一定会有浇筑缺损或者裂纹，稻盛先生是一个非常严厉的人，如果不能严守承诺的话，他是不会同意的。如果完工后再拆掉重做是相当麻烦的，所以不管怎样我们都想避免这样的情况。

50 多人在混凝土浇筑现场，参加了现浇模板与模板之间插人竹片的工作，使混凝土浇筑工作能够顺利进行，为了能够使混凝土浇筑密实，一般都使用震动的作法。但是，实际上人工操作是最好的。为了不损伤模板所加入的竹片，浇筑这么大的“鸡蛋”，就需要同时有 50 个人参加，就好像是在制作诺亚方舟一样(图 2-21)。即使使用最新的电脑进行解析，建筑的生产也缺少不了手工的一些细致工作。如果模板受力不均的话，就会出



图 2-21 稻盛会馆正在施工


图 2-22 会馆内部照片

现混凝土被挤压出来的情况。辅助支点乍看上去似乎搞得很乱，但是，位置全部都是由电脑解析确定的。

混凝土浇筑时，我去了施工现场。在进行新的尝试时总会出现许多施工上的难点，当一看到难以处理的现场就会想，“以后再也不这么干了”，但是我到现场的时机总是不巧。稻盛先生看到这种困难的场面也说，这么麻烦的话，多少有一些浇筑缺损也就算了吧。

对模板以前从没有一条一条地过目过，模板拆掉时混凝土是呈黑色的，之后逐渐地变成白色。当看到没有浇筑缺损也没有裂纹的混凝土时，大家都说，浇筑得几乎接近完美状态。

一次就做到这样的程度完全是一个奇迹。这也是许多结构和施工技术人员以及现场工人艰苦努力的结果。稻盛先生也很满意，总算完成了这个任务。

竣工后的卵形会堂内部墙面上大约埋设了 1000 根玻璃纤维。在混凝土外壳覆盖的会堂里，通过这些玻璃纤维，将外面的自然光导入了室内(图 2-22)。“鸡蛋”与包着它的建筑物之间设置了入口及休息大厅。在这里可以举行论文发表会以及音乐会什么的。

能够建造这样的建筑，我想是因为很多的人看到了梦想中的中之岛公会堂吧。小学生时期看到的公会堂在我的脑海里经历了各种变化，经过很长时间，终于等到了一个这样的结果。所以说同学们应该珍惜地度过二十来岁的时光。对建筑以外的，如现代音乐、现代美术、文学、哲学等，对深化自己的思索所需要的东西，二十来岁的时候就要打好坚实的基础。二十来岁时的理想在四十来岁的时候还难以如期实现的话，到五、六十岁的时候一定会开花结果的。村野藤吾先生真正开始发挥自身价值是在他七十岁以后，当然那是有第二次世界大战的原因。总之，二十岁前后如何生活是极其重要的。

安全的城市

我们再一次将话题转回到巴黎。奥斯曼描绘的巴黎比第 7 代大阪市长关一所描绘的城市蓝图要宏大得多。以凯旋门为中心，布置以香榭丽舍大街为中心的放射线

大道。现在在凯旋门的前方又建设了第二座凯旋门(大门)。在巴黎纪念性建筑随处可见，城市适当的地方布置着公园。当看到这样轴线清晰的城市，又想到日本城市的现状，有时我有一种自卑的感觉。

在德国曾经有以希特勒为后盾的建筑师阿尔贝特·施佩尔[67]做了柏林规划方案。墨索里尼和斯大林也都曾进行过宏大的城市规划。说到对现代建筑做出贡献的人物，我想还有前不久逝去的法国前总统弗朗索瓦·密特朗。在某种意义上讲，密特朗总统进行了带有强制性的城市建设。《密特朗的巴黎》[68]一书中，表述了被称为巨大工程的一系列大型工程项目是需要非凡努力的。书中明示了现代体制的局限性，世界将超出国界形成网络的时代，称之为大时代，有人也把密特朗的规划称作落伍于时代的规划。

比如卢浮宫，这个卢浮宫美术馆是一座给日本人强烈印象的建筑。密特朗总统构想了一个在它的旁边再建设一个新的卢浮宫，将它们用一条轴线连接起来的方案，建造了有名的玻璃金字塔[69]。像埃德瓦广场中心那样设置了又一个清晰的城市中心。在王宫建筑的正中央又建造了一个金字塔，这不得不说是一个极其出乎人们意料的事情。

设计这个玻璃金字塔的建筑师贝聿铭[70]先生尽管年过八十，下周他将来东京大学讲学。我二十来岁的时候就知道他的名字，对他的这个金字塔非常有兴趣。这是没有框架的玻璃建筑的最早实例，是现在已经普遍化了的玻璃建筑的新开端。这里也保存了旧的建筑，在中间院子的部分建造了地下建筑，通过它将已有的旧建筑两翼连接起来。象征性地将入口设计成一个金字塔，是一个非常有创意的设计。结构由具有非常纤细的细部构架所构成，设计是由在悉尼歌剧院和蓬皮杜文化艺术中心显示出创新结构设计水平的工程师集团担任，奥韦·阿鲁普参加了设计。简洁而不大的玻璃金字塔却耗费了巨额的建设资金，大约相当于建设一栋大型建筑的费用。

众所周知，奥尔塞美术馆原是上世纪末到本世纪初建设的火车站，后将火车站废弃，再生为一座美术馆。

67 阿尔贝特·施佩尔(Albert Speer, 1905 - 1981)，德国建筑师。在纳粹德国的独裁统治下，年轻时就被任命为建设总监，建造了许多古典纪念性的巨大建筑。代表作有“兹别林广场”、“柏林城市规划”等。

68 《密特朗的巴黎》，弗朗索瓦·沙兰著，1985年出版。

69 卢浮宫玻璃金字塔，卢浮宫扩建项目，1989年。巴黎。建筑师贝聿铭设计。在古典主义纪念碑式的作品中插入玻璃金字塔这一历史性和现代性一体的异物，是成功地使巴黎的面貌焕然一新的扩建作品。在张力结构的玻璃面与螺旋楼梯等结构设计中，奥韦·尼奎斯特·阿鲁普发挥了重要作用。

70 贝聿铭(1917 -)，中国血统的美籍建筑师。擅长大规模、大体块的造型设计。在卢浮宫玻璃金字塔的设计中，以历史与现代的对比获得成功。代表作有“科罗拉多国立大气研究所”“基督教科学教堂”等。

在城市中，对于有些已经完成了它的历史使命的建筑，后人是不是有必要将其继承下来呢？但在日本的城市中好像这样的建筑实例不多见。

另外，伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯合作设计的蓬皮杜文化中心突然出现在传统街区中。在由钢管支架支撑着的巨大吊装结构上安装了玻璃通道，色彩鲜艳的设备管道暴露在外，是一座崭新的表现未来高科技形式的建筑。在建设当时也同样惹起了一番争议。看到这些，我感到还是法国人有深厚的文化承受力。虽然这么说，但是，我还是想将这种接受新东西的勇气与在京都架设波恩·努伏桥的问题区别对待。

我也非常喜欢位于蓬皮杜文化中心广场前、两年前开馆的布朗克美术馆，该馆也是伦佐·皮亚诺设计的布朗克生前使用的画室原封不动地被保存下来，印象很深。

巴黎这样的轴线和中心非常强烈的城市是否符合今后的时代还很难说清。但是，这种追梦的人们建造的城市还是非常使人感动的。

我也想在大阪这座城市追逐我的梦想，使其成为在这里生活的人们抱有希望的城市。我虽然探索着提出了清晰的城市轴线，但是想我，使城市拥有惟一的中心，不如建设若干个卫星城市，使其形成各自的中心，同时形成网络。在此基础上，构筑不同种类的网络重叠的城市形式。

作为卫星城市建设的一环，最近我在我的基地大阪提出了在御堂筋的尽头建设一个森林公园的设想(图 2-23)。城市的人口是这个城市整体印象的重要部分。从现在的 JR 大阪车站下车以后，没有任何值得人感动的东西。将大阪车站前广场进行绿化，建设一大片“森林”，使其能够成为来访者、回归者、旅行者们各自进行畅想或疏导心情的场所。种植 4 排樟树和榉树，建设全长约 300m 的森林。在上面设置椭圆形的空中步道，步行者可乘玻璃的扶梯到达上面。这样的话，从车站出来以后，就会感觉大阪是一个绿色城市。我们用电脑进行了动画模拟，并又一次去拜访了大阪市长。虽然他们可能会觉得是来找麻烦，但是我已经是一定年龄的人了，

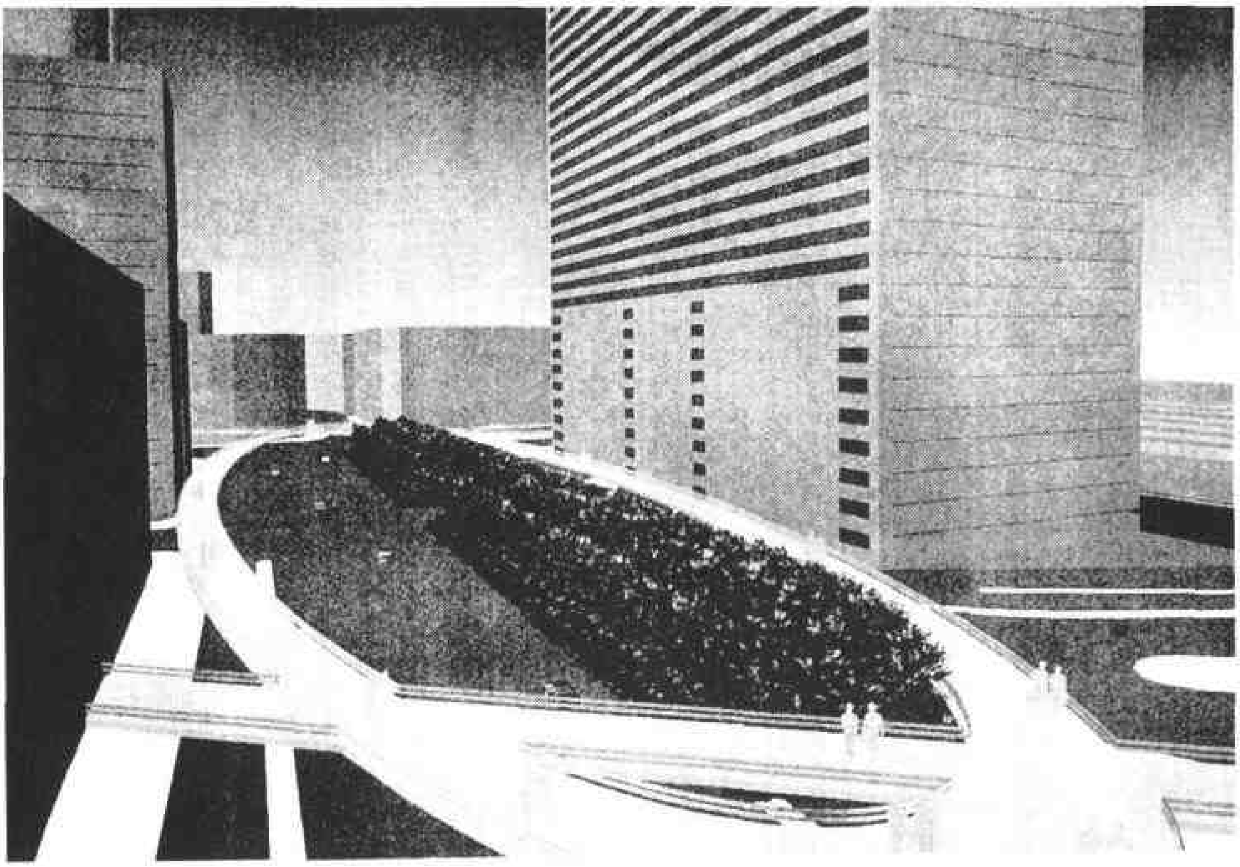


图 2-23　大阪车站广场工程，1998 年

所以，还是听完了我的解说。这个方案经济界也很赞同，大阪市民也不反对，但是，没有任何进展的迹象。我还是想努力实现这个想法。

塞纳河之桥

在开始的时候我已经提到，我们参加了在最近竣工的巴黎国立图书馆前建造横跨塞纳河人行桥的方案竞赛。人行桥是只有人在上面步行，没有汽车行驶，我想可以设计得非常轻巧。法国近来没有在塞纳河上建造桥梁了。这座桥作为构筑物虽然很小，但是它是城市的一个象征，是非常重要的一个规划。

我考虑的方案是使两组桥进行交叉，使人们可以享受到不同层次的景观，是将水平直线桥和凸起的弧形拱桥组合起来的设计(图 2-24，2-25)。

水平直线桥与国立图书馆的轴线重叠从正面进入，将图书馆的平台和对岸的拜鲁西公园之间直接连通。前

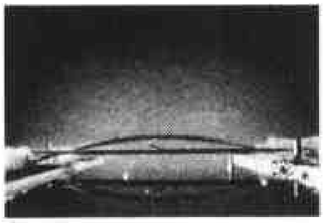


图 2-25　塞纳河桥　模型

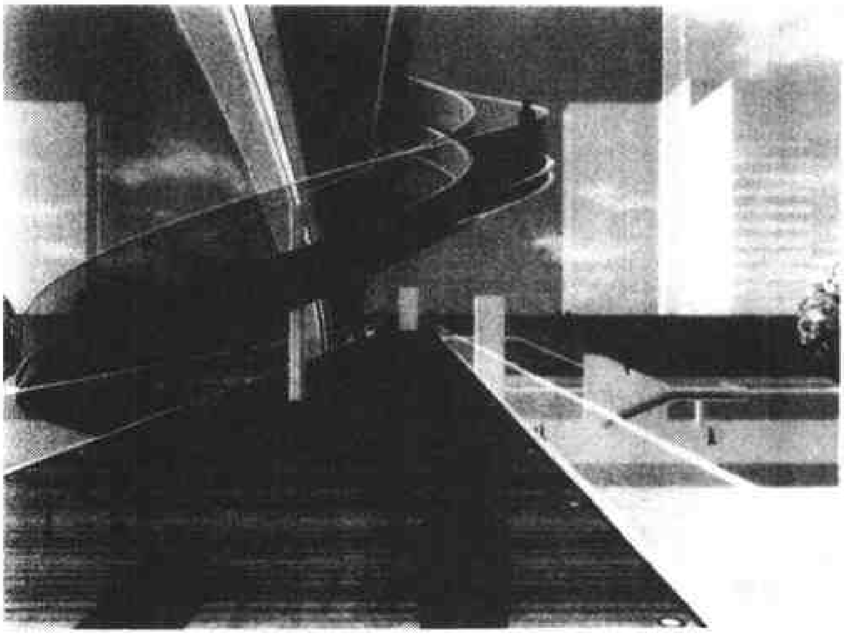


图 2-24　塞纳河桥　效果图

面已经提到，巴黎是几何轴线非常清晰的、在某种意义上权威主义很强的城市。现在，巴黎过于规整而看上去似乎成为静止的城市。所以，如果从另一个角度去看的话一定非常有趣。最初的方案是插入一个 45°角的桥，这样城市就会有动感。由于方案竞赛的条件中规定“不得超过最大宽度范围”。所以，把直接进入图书馆的桥和有角度的立体桥两座桥同时组合起来就会有很好的效果。从上面的拱桥可以远眺巴黎圣母院，通过西提岛可以一览巴黎的景色。过了桥中央视线又一次被遮挡住。通过这种“时隐时现”的体验，人们可以发现巴黎新的魅力，重新认识塞纳河的存在意义。

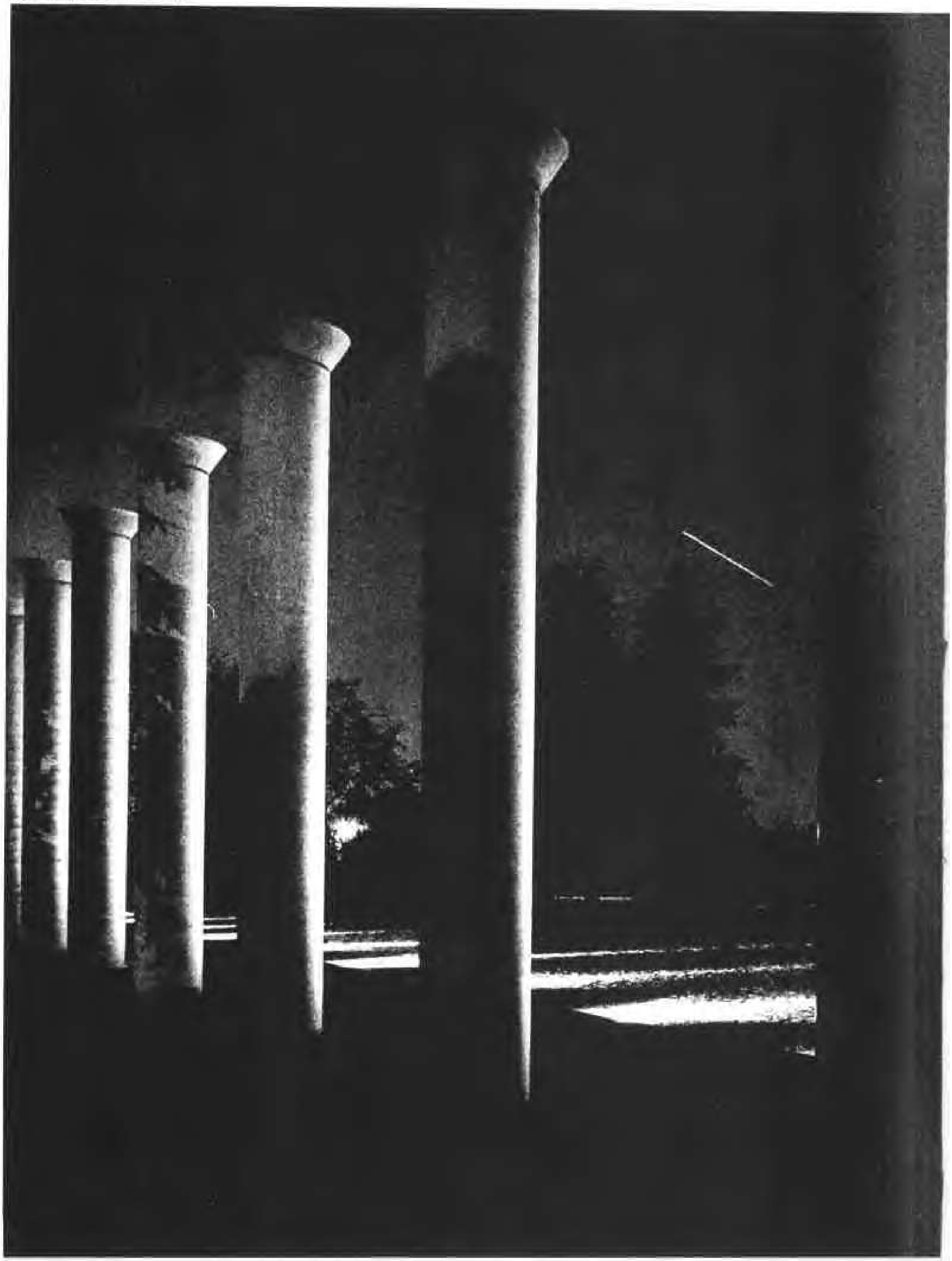
直线桥设计的有效宽度为 8m，从中央到桥端逐渐变宽，两端的宽度为 16m，在桥宽处的中央位置可以设置一些临时的伊斯兰式亭(kiosk)、咖啡亭等。拱桥的宽度为 4m，从空中看拱桥和直线桥的话，桥在中间交叉。在这里设置了楼梯，将两座桥连接起来。它相当于卢浮宫金字塔内的螺旋式楼梯。螺旋楼梯在河川上突然出现，人就有像在河川上行走一样的感觉。首先描绘一下构思草图，然后讨论如何实现的问题，这时经常会发现技术和空间上的问题。步行在直线桥上的人在螺旋楼梯处就会碰头。为了满足设计竞赛条件又经过多次探讨，最终在

刚好不碰头的程度完成了设计。这里的空间感觉是很难掌握的。从结构上尽可能地将下面的直线桥做得薄一些，也必须通过某种手段将它吊起来。因此，在上面交叉的拱桥上悬吊一根悬索，两者就会成为一体。这个拱桥在结构力学上也起到极为有效的作用。

但是，在中之岛公会堂竞赛的实例中已知，方案竞赛无论在哪个国家进行未必都是公平的。我从法国政府的高官那里听到了“你的方案好像能行”、“谁谁反对你的方案”等各种声音。即使顺利入选，也会与法国人共同进行施工图设计，也许会遇到各种困难。但是，有一点可以说，参加方案竞赛，或者提出新的方案即使不能够实现，也会确确实实地进行一次大脑的训练。例如，就像开始所讲的那样，法国总统希拉克将法国的波恩·努伏桥寄赠给京都，反过来我们也可以在他们的塞纳河上提出建造一座新感觉桥的方案。因此，参加了方案竞赛。没有竞赛的话，自己也可以进行思考练习。总之动脑筋思考是非常重要的。我正好对巴黎有一种特殊的感情。二十来岁的时候初次一个人到海外旅游，结果，原来想见的勒·柯布西耶由于在我到达之前去世而没能见到。我找到了他的事务所，去看了他的建筑，在反复步行参观了巴黎之后，形成了许多自己对巴黎的一些想法。二十岁出头所要做的事，不正是要对今后人生的理想进行很多的思考吗?东京大学的学生太认真，到学校来的次数太多，到学校来的次数适当一些就可以了，我想更多的是需要独立思考的时间，更多地去看大量的建筑。

下一讲主要以现代美术为中心进行讲解。我的朋友中有表演艺术家唐十郎、画家横尾忠则、现代美术家里查德·塞拉以及里查德·郎歌等一些建筑领域以外的艺术界的朋友。在20多年的时间里，各自进行着自己的工作，而最近又有了一起工作的机会。现代美术和现代音乐一样已经被高度的抽象化、概念化了。他们在创作作品时，要同样进行深入地思考。我想讲一下现代美术与现代建筑的接点问题。此外，我的建筑多用比较简洁的几何形态，但是，简洁不等于简单。

威尼托艺术学校





1



2

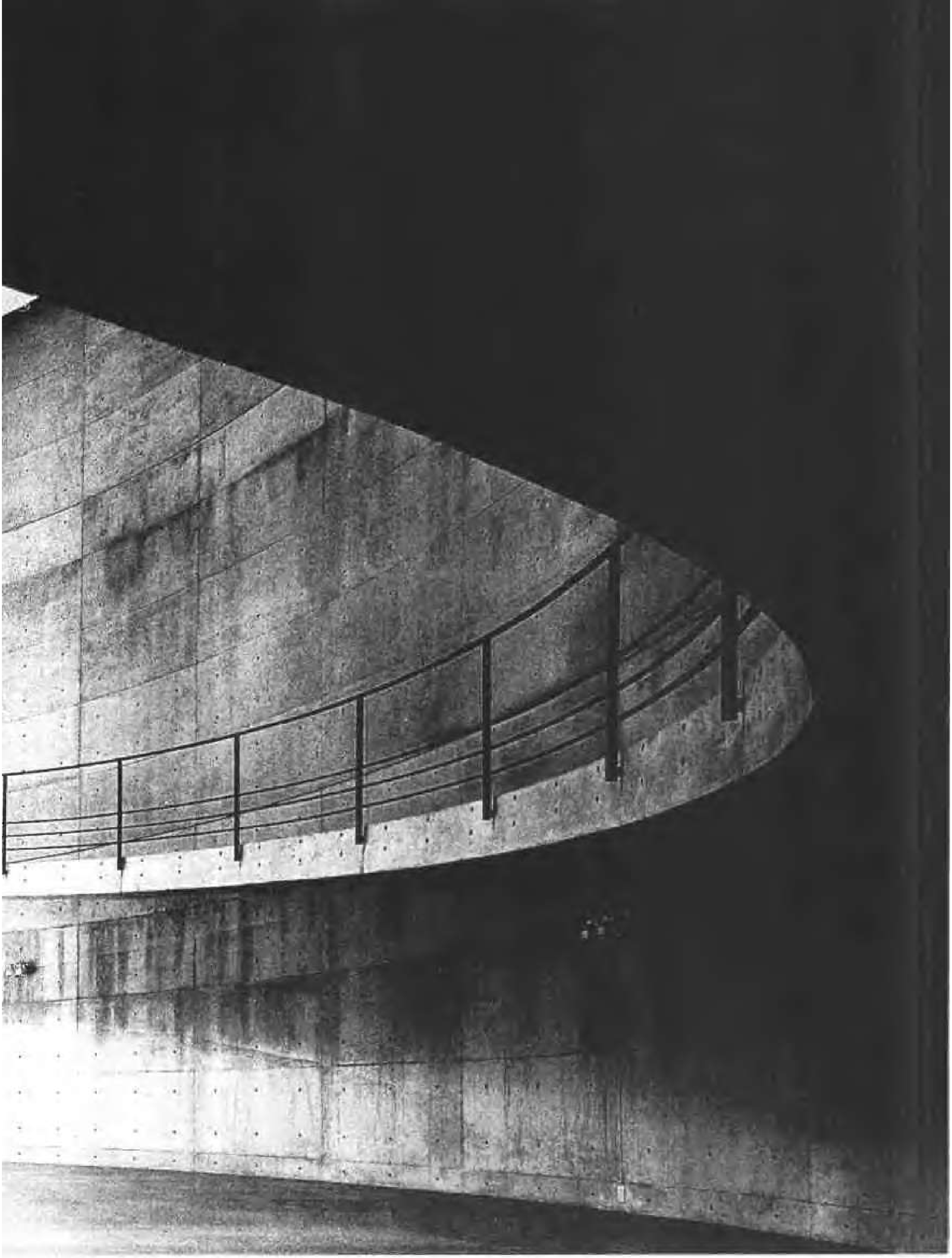
直岛当代美术馆





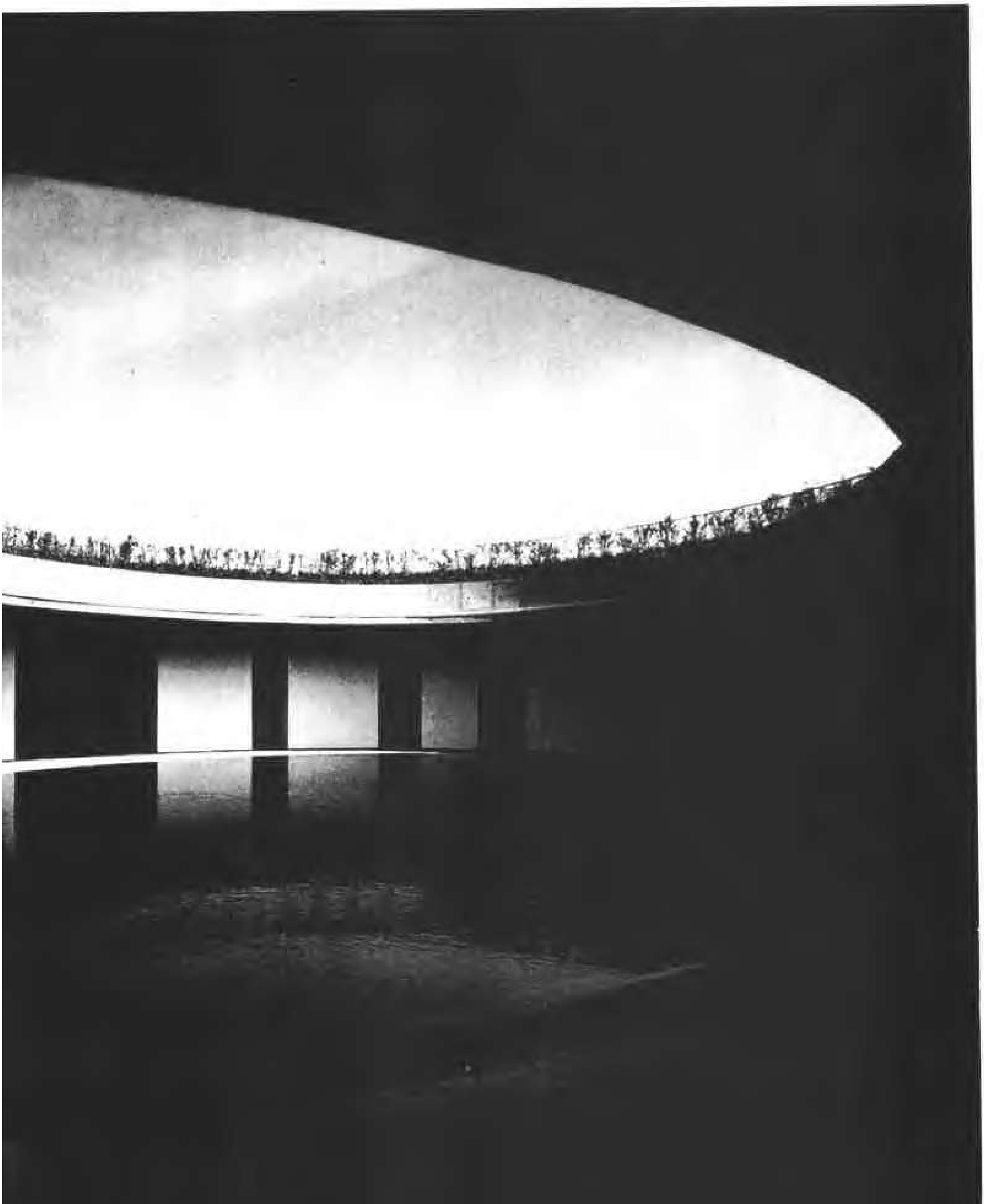


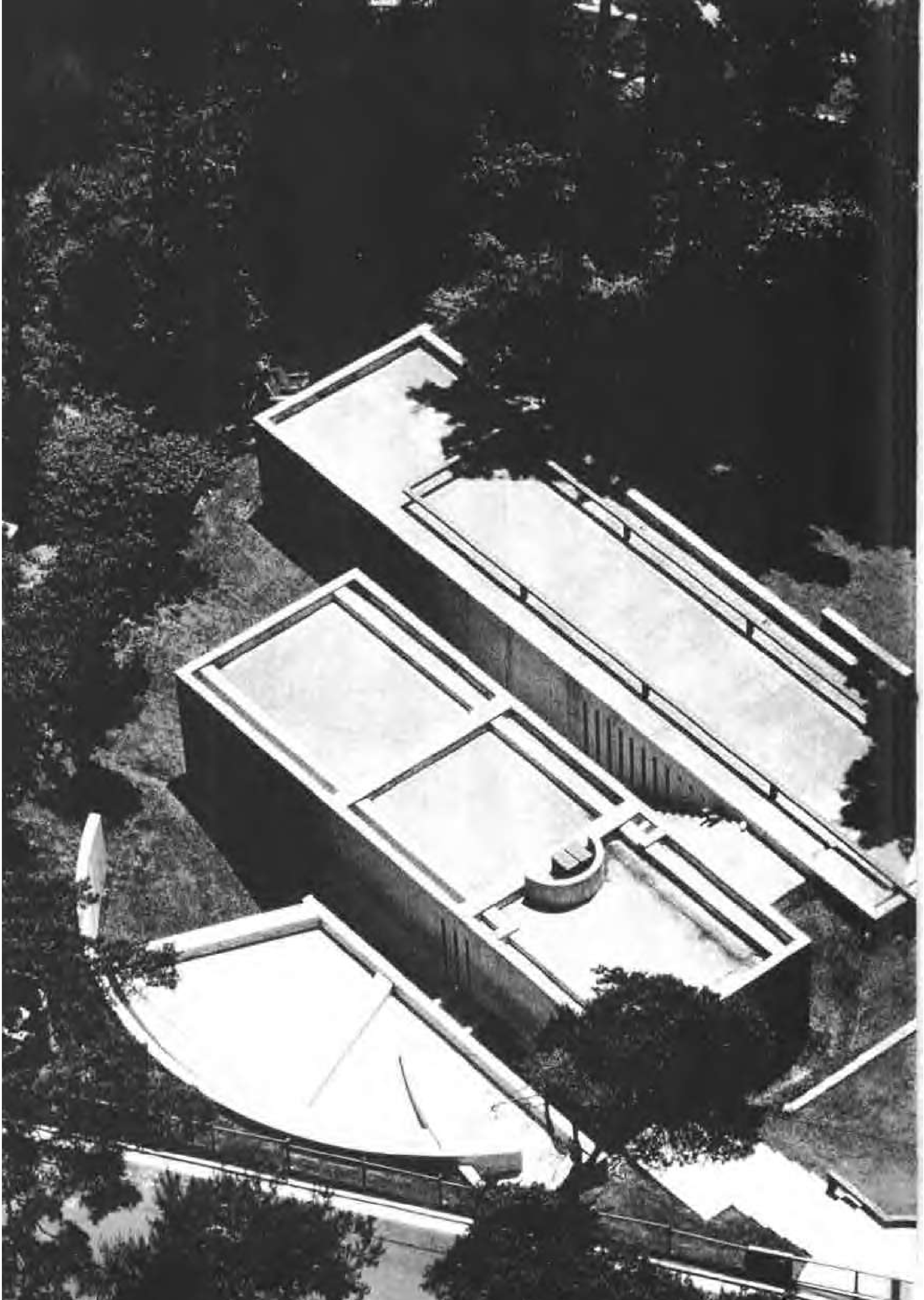




直岛当代美术馆、分馆







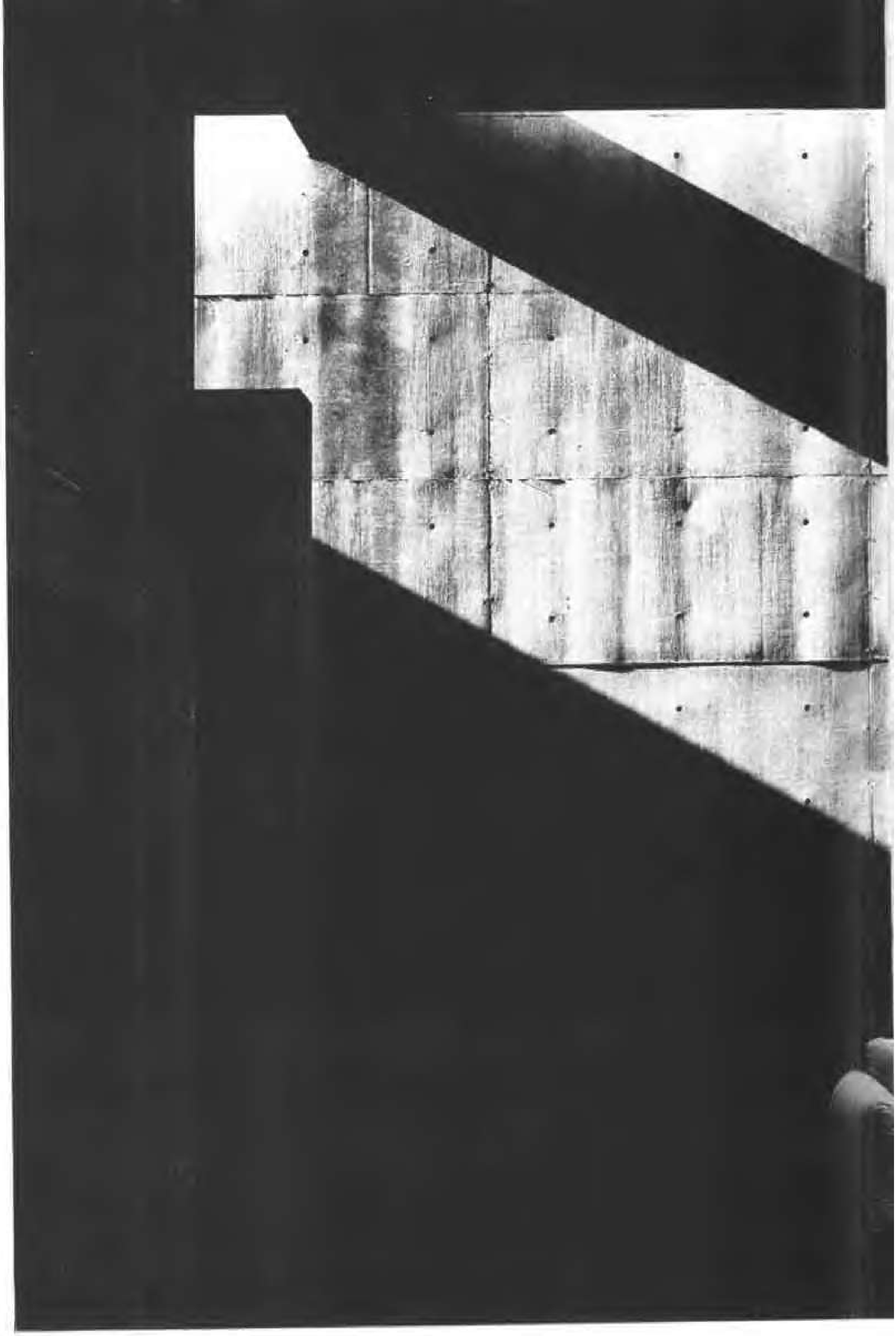


小筱住宅





8





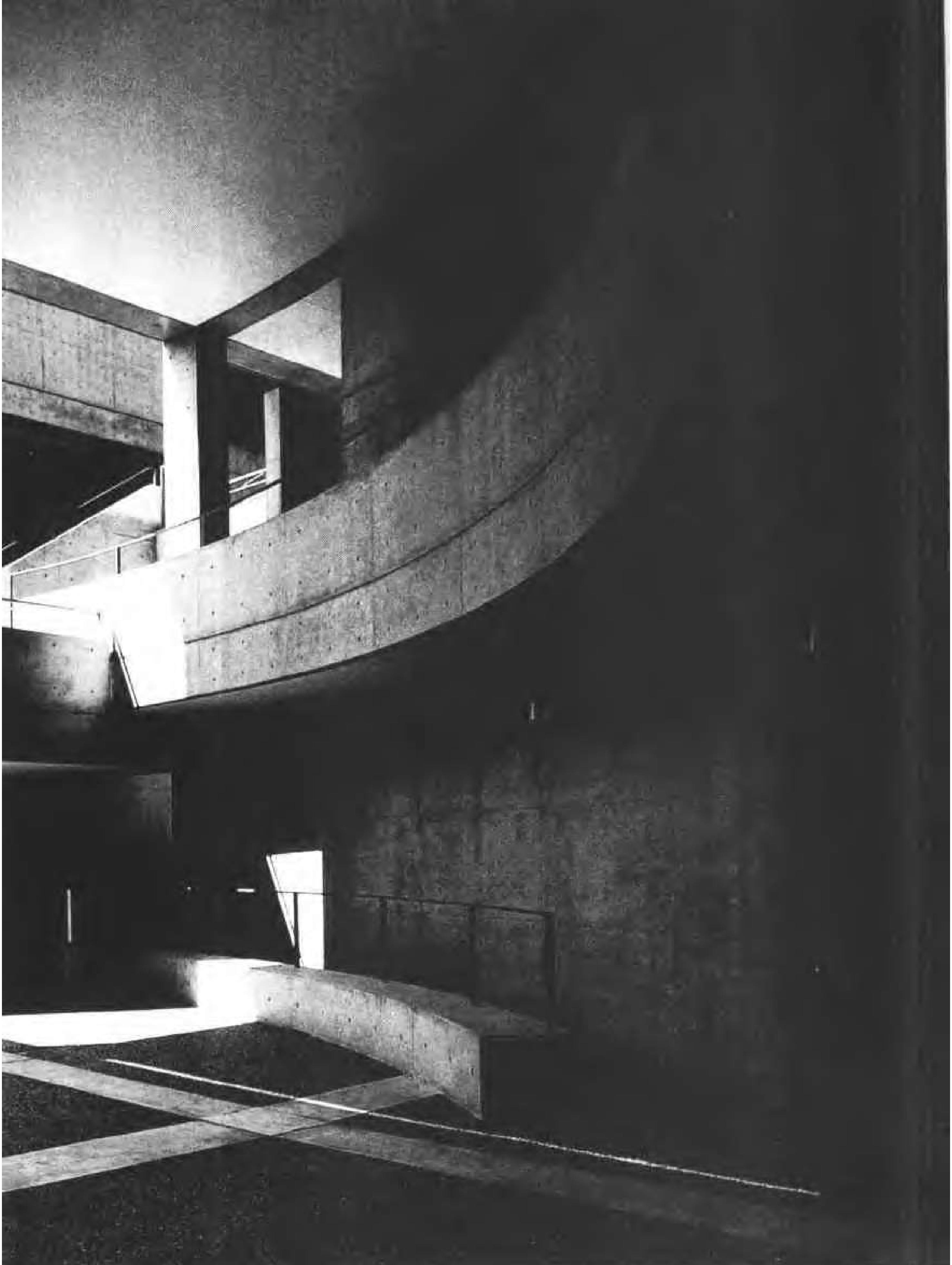
9

六甲集合住宅 II





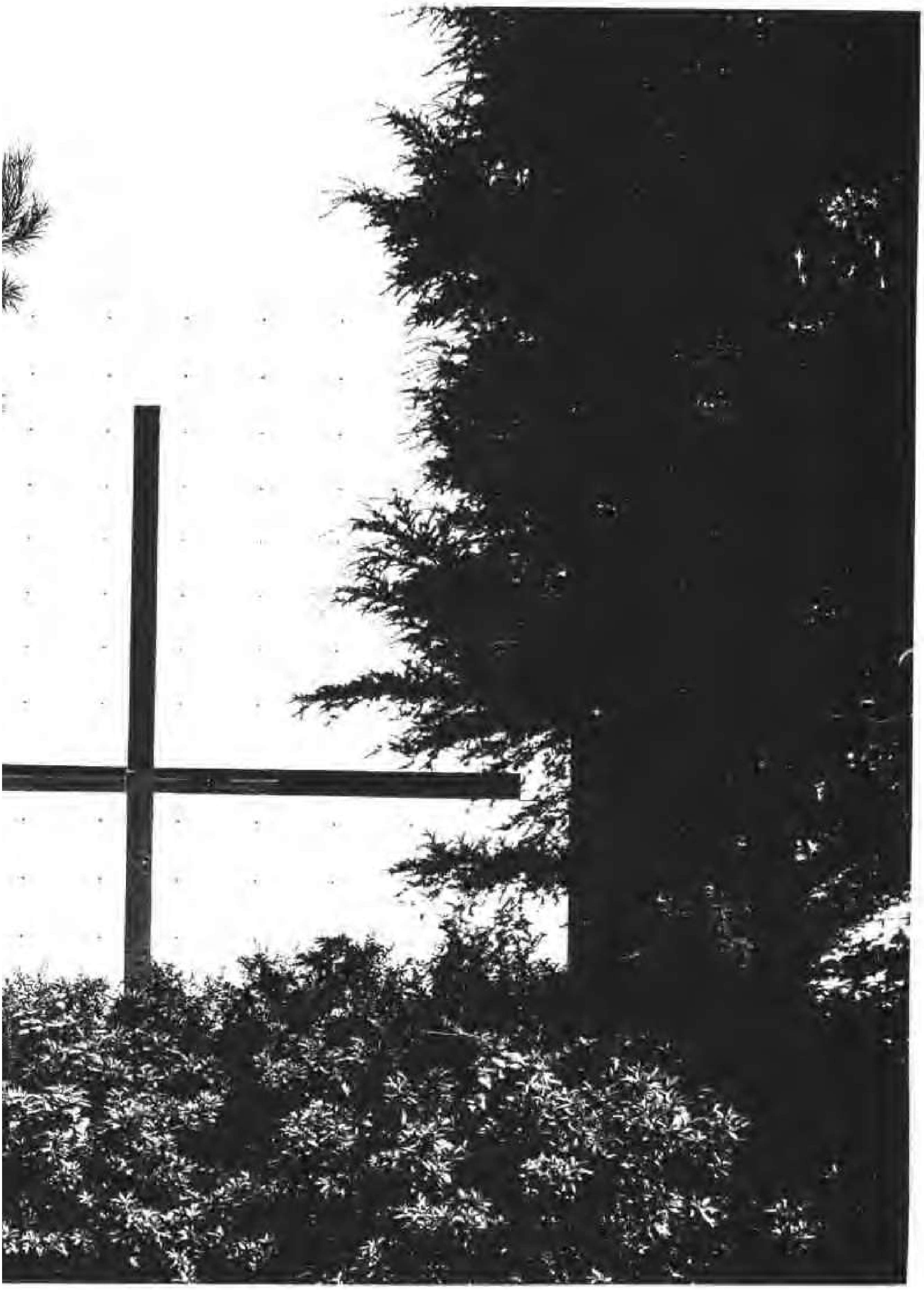




12

光教堂

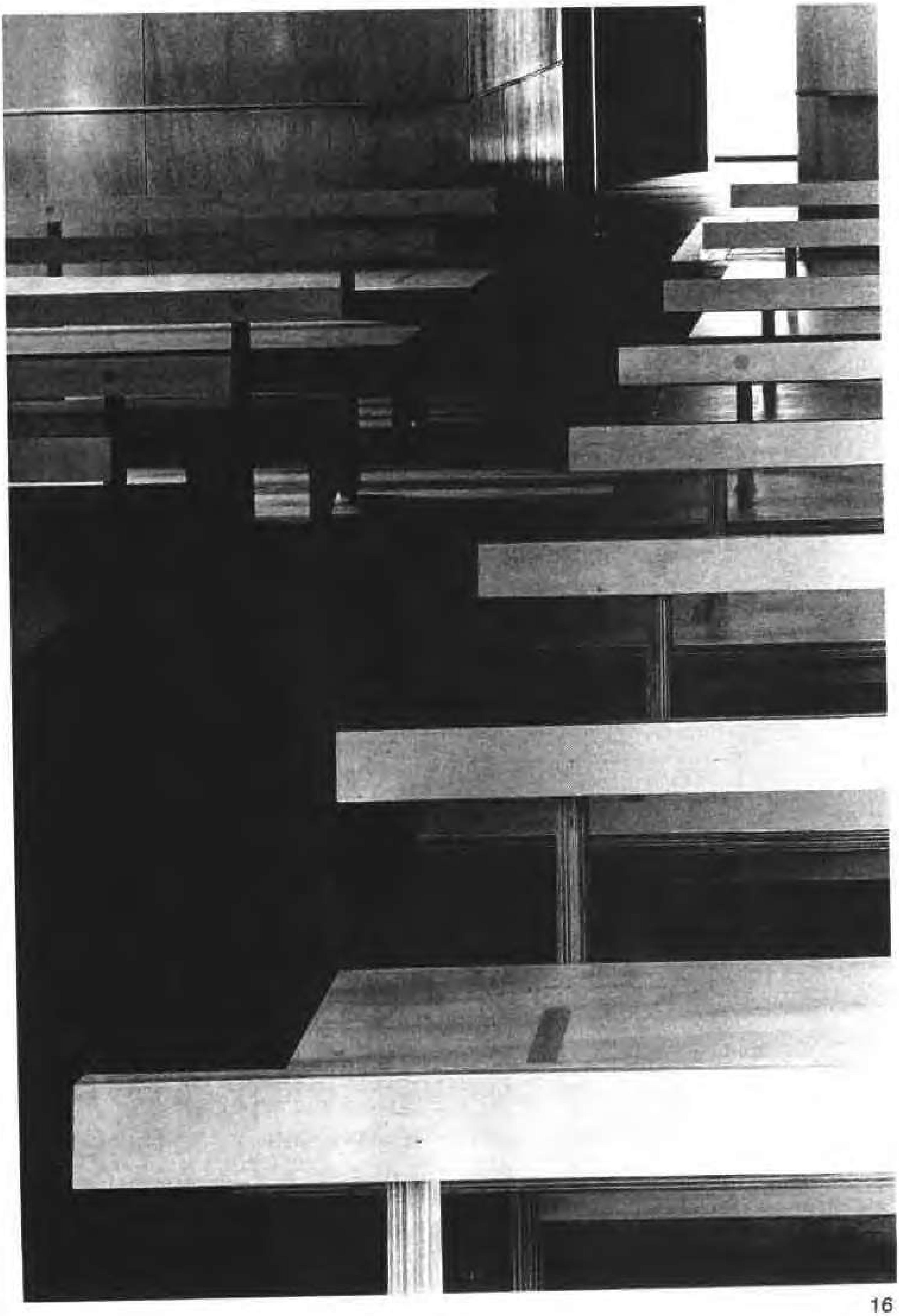






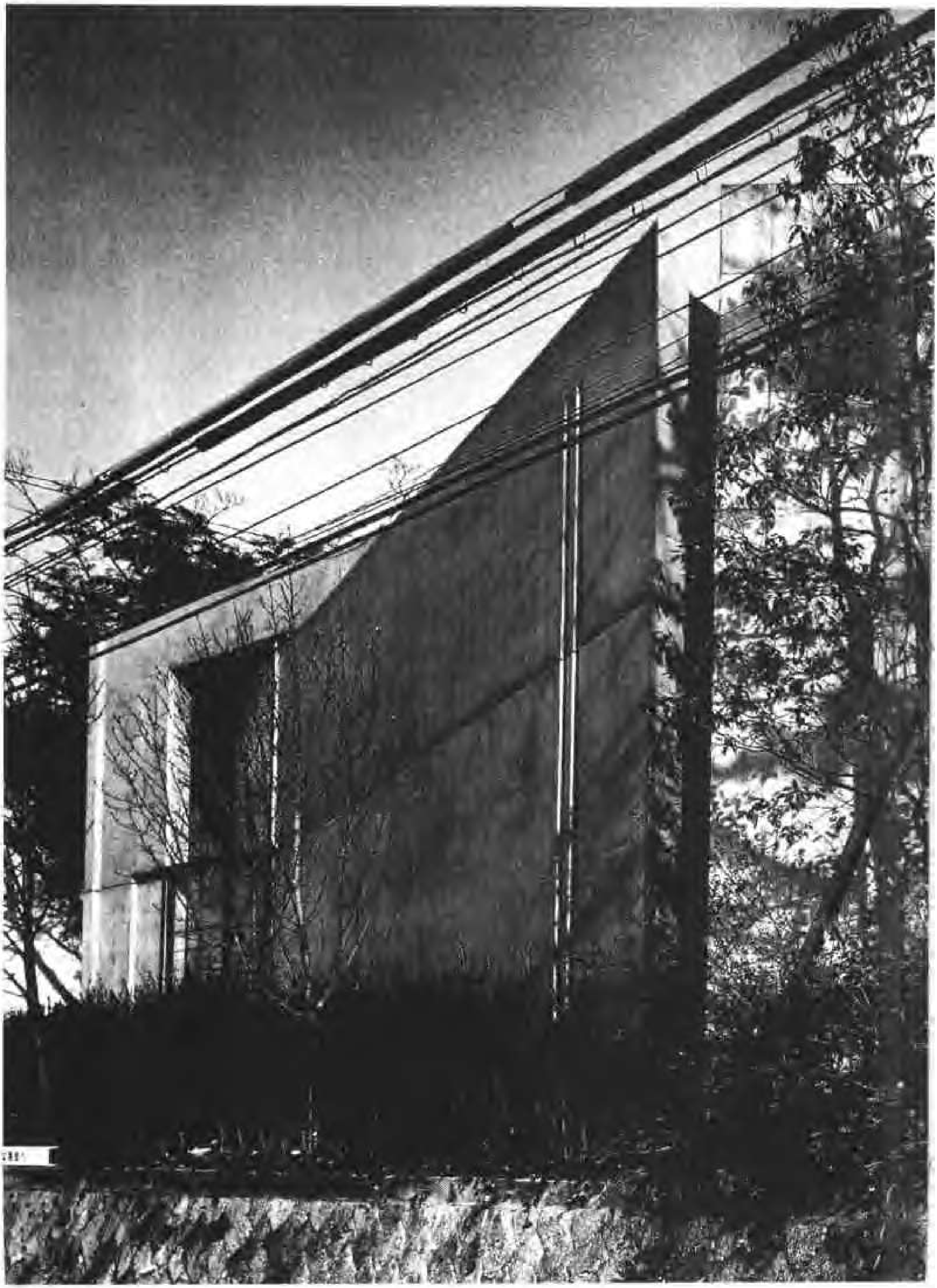


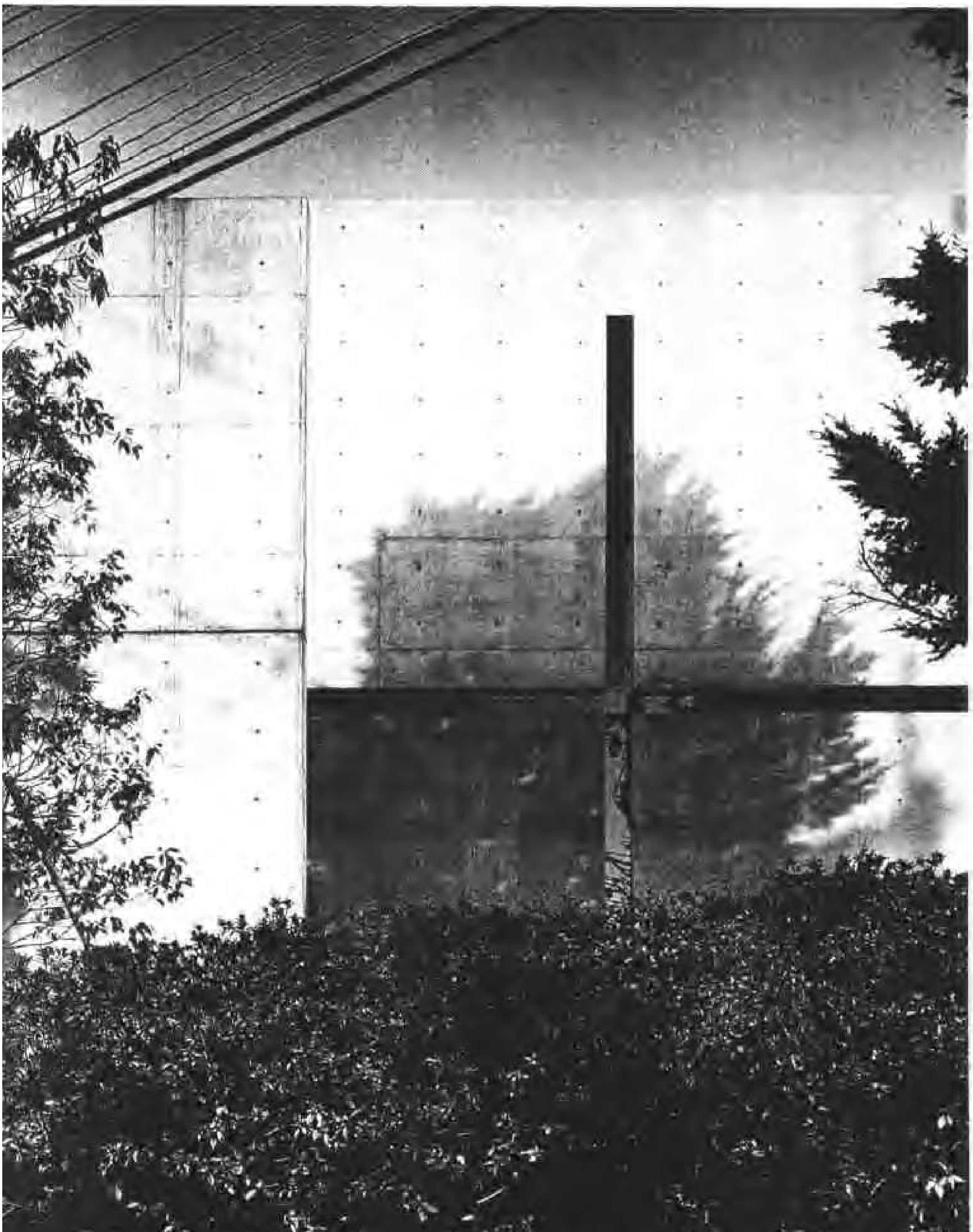
15





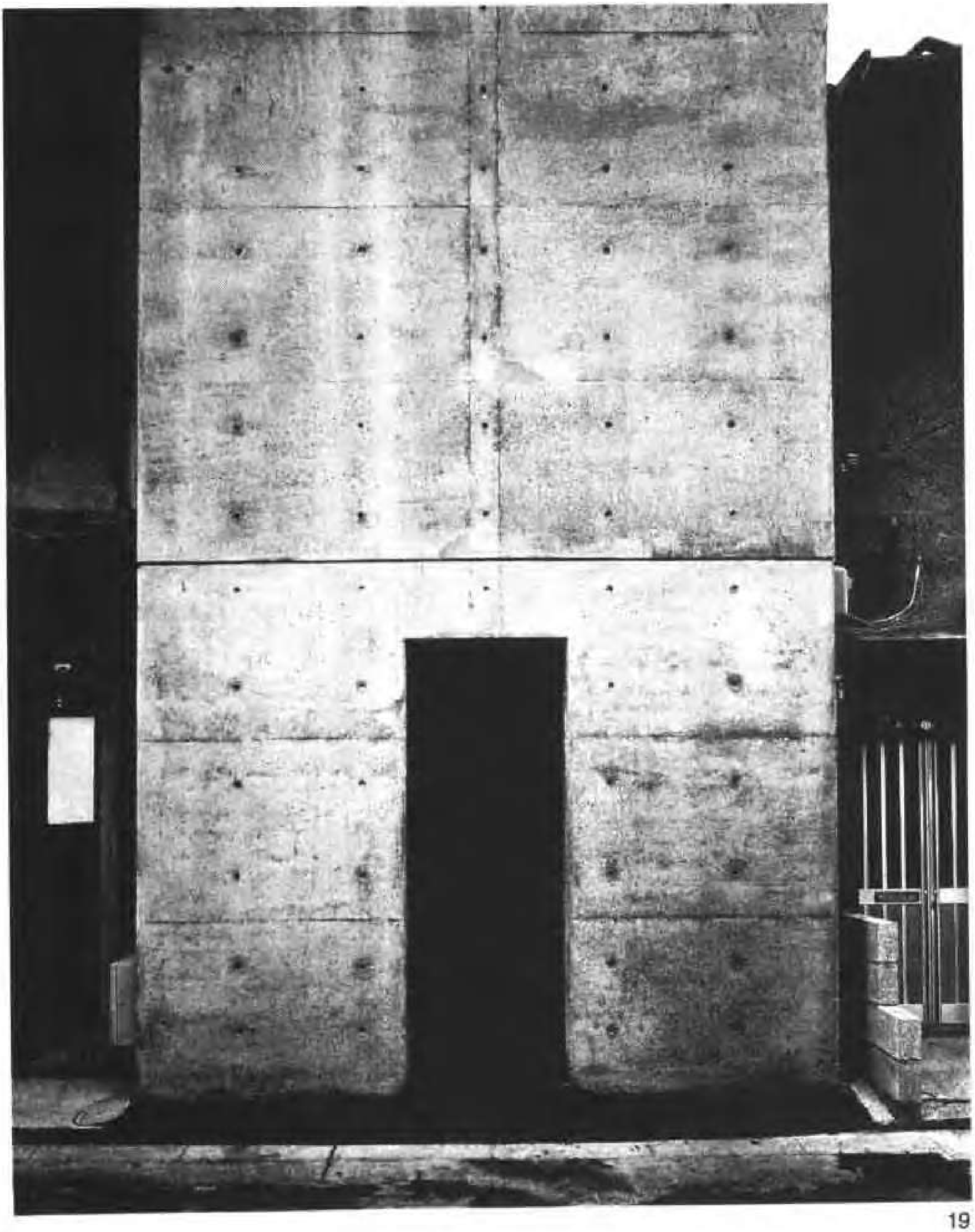
17





18

住吉长屋





20

[第 3 讲]———— 在抽象化与场所性之间

在思考建筑时，经常会出现两个相互对立、相互制约的问题。在对建筑进行逻辑性推理和抽象化思考时，将建筑嵌入特定的地点，对其物理环境、精神土壤(包括传统、生活习惯等)进行场所性思考之外，往往还需要另外的一种思路。

当然，建筑与其他艺术不同，有着非常现实的客观条件。有经济的制约、法律的束缚、社会的要求。在建筑这个表现艺术领域中，上述的各种现实条件都会对建筑的美学表现或思想表现产生很大的制约作用。

但是，我在自己设计的建筑中，却并不轻易地将自己的思想或美学观点向现实问题妥协，而是将自己的艺术表现按照社会的、客观的视点升华为一座建筑。这里为其奋斗的精神是非常重要的。不要对自己的设计失去信心、放弃理想，而要去追求一切可能，这里不可缺少的是克服困难的智慧、勇气和决心。

大约从 1960 年初开始，我利用各种机会与初露锋芒的艺术家们进行了广泛的交流，学到了许多的东西。如他们的自我意识、时代敏锐感、日常生活中不间断的思考、自我表现的执着信念等。通过与他们的直接接触，我学到了从他们的作品中感受不到的东西。

但是，如前所述，建筑除需要解决自我表现中的内在矛盾之外，还需要解决与外部社会的斗争。通过与自主性很强的前卫艺术家的交流，我痛感建筑需要很强的社会性和客观性。

伊萨姆·诺古奇*

年轻时的我结识了许多的艺术家朋友。他们花很多时间来深入地思考自己的构思。他们遇到各种各样的困难，但是从没有向困难屈服，而是不断探索着自己的路。他们在挫折中不断加深了思考的深度，拓宽了自己艺术表现的可能性。

建筑也同样，通过许多人的共同努力，建筑物在竣工时或竣工后综合判断它是好是坏当然非常重要，但是在建筑完成之前，建筑师在工程建设中进行的各种探讨，如何将自己的想法进一步深入也是非常重要的。但是，与纯艺术不同的是，建筑的实现需要满足业主的要求，需要解决社会的、经济的问题，法规的问题，施工技术问题，掌握工作进度问题，表现时代精神等各种课题。这里建筑师可以说，“那是业主不好”，“这是预算不够”等，可以找一些借口逃避责任。事实上建筑师也经常这样做。但是，艺术家却不能够这样做。那是因为制约条件少就意味着作品必须要表现作家自己的意志、作家自己的思想，所以他们每一次的创作活动都必须极其认真。与之相比，虽然建筑师有很重要的社会责任，但是，作为表现者却是非常不严肃的。

下面回顾一下我在年轻时从与各种艺术家的交流中得到了哪些启发，这些又给我的建筑设计工作带来了一些什么样的影响。

对我影响很深的艺术家中，有一位名叫伊萨姆·诺古奇[71]的雕塑家，他于1988年12月30日83岁时去世。在他去世十天前为展览事宜，我们进行了碰面。应他的要求，决定明年2月在我设计的大阪心斋桥商业大厦举行伊萨姆·诺古奇作品展(图3-1)。通过将伊萨姆·诺古奇作为父辈一样尊敬的服装设计师三宅一生先生的介绍，我开始与他经常见面。在与伊萨姆·诺古奇先生十几年的交往中，我了解到艺术家工作的艰辛，深刻

71 伊萨姆·诺古奇(Isamu Noguchi, 1904-1988年)，生于美国，雕刻家。母亲是美国人，父亲是日本人。受布兰库西的影响创作抽象雕刻。运用石材创作出了有机形态的、融合东西方美学的遐想作品。代表作有“广岛原子弹下的英灵”、“长岛的伊萨姆公园”、“曼哈顿银行的下沉广场”等。

* 美籍日本人，在日本也被译成野口勇

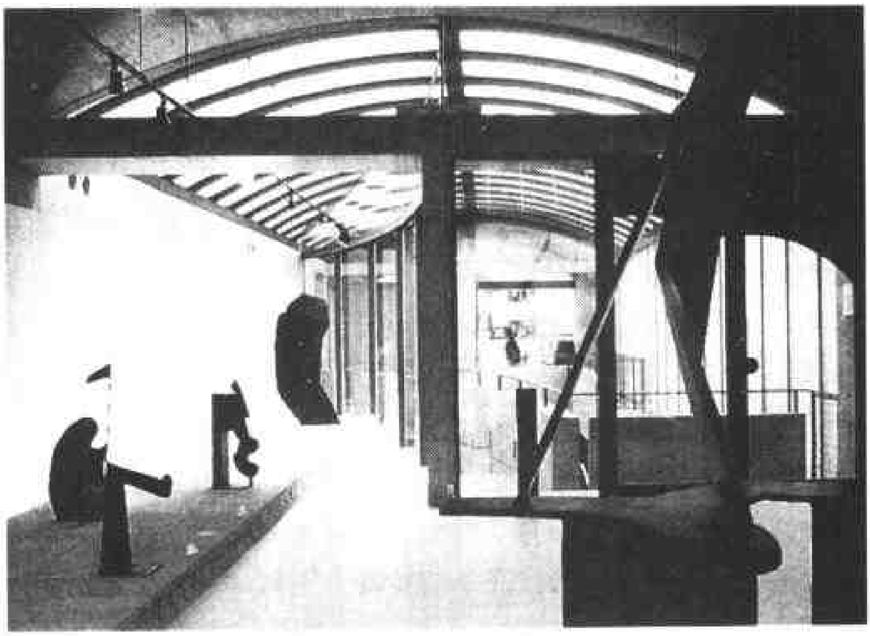


图 3-1　伊萨姆·诺古奇展

理解了所谓“艺术就是艺术家人性的一种表现”。

伊萨姆·诺古奇的父亲是日本诗人野口米次郎，母亲是美国作家莱奥尼·格露玛，他的文化背景既从属于日本又从属于美国，而又没有将自己的根落于哪一方，被迫成为一个名副其实的漂泊者。这样的身世使伊萨姆·诺古奇更加坚强，自己的精神归属感不清，不安定的心理阴影笼罩了他的一生。他出生在美国，在日本渡过了幼年和少年时期，之后又在美国渡过了青年期。伊萨姆·诺古奇出生之前父亲就返回了日本，他与母亲回到日本时，父亲已经与别的日本女人组成了另外的家庭。伊萨姆·诺古奇长大成人后，决心成为一名艺术家，他继承了父亲的姓——野口。但是他作为前卫雕塑家访问日本时，父亲却拒绝了他。我们这次讲座时间有限，难以对他的一生进行详细叙述。总之，由于上述复杂的原因，伊萨姆·诺古奇没有一个确定的精神归属地，不知道自己是日本人还是美国人，总置身于一种不安定的精神状态之中。

72　即广岛和平纪念碑。1952 年接受著名建筑师丹下健三的委托制作而成。预想设置在和平公园的忠魂碑，因遭到建设委员会的否决未能实现。现在的纪念碑为丹下健三先生设计。和平公园旁边架起的桥的桁架“制、去”是伊萨姆·诺古奇设计的作品。

他在第二次世界大战后来到了日本，与和平中心的设计者丹下健三一起合作设计了广岛复兴纪念碑[72](图 3-2)。在这个纪念碑的方案竞赛中他一举夺魁。当时，在日美的感情摩擦气氛下，他引起了社会议论。为什么采用给广岛投下原子弹的美国雕塑家的设计方案作为广岛复兴



图 3-2　广岛复兴纪念碑模型(伊萨姆·诺古奇)

纪念碑呢?由于争议很大，最终没有能够实现伊萨姆·诺古奇的设计方案。但是，这是一个深刻表现了伊萨姆·诺古奇思想的非常具有魅力的方案，我想它的精神会被人们一直传诵下去，会永远地存在于人们的心目中。

之后，由丹下健三先生的精心安排，伊萨姆·诺古奇设计了广岛和平大桥的栏杆。这是一个非常好的设计，但遗憾的是据说桥的功能发生了问题，近期就要被拆掉了。

20 世纪 50 年代初，伊萨姆·诺古奇有一个偶然路经岐阜市的机会，接受了一个用传统纸张设计现代照明灯具的工作。用岐阜县当地的特产美浓和纸，设计制作了提灯一样的名为“和灯”的照明灯具，在世界上一举成名。我们这个年龄层的人也是在这个时期才知道了伊萨姆·诺古奇这个名字的。

在第一讲中我们已经讲过，1955 年前后对传统形式的争论很激烈。以丹下健三、白井晟一为首的建筑师们进行了激烈的争论。伊萨姆·诺古奇最初的工作是与丹下健三先生以及草月流的前代家主敕使河原苍风等进行合作。我第一次面见伊萨姆·诺古奇先生是在 1969 年到 1970 年举行的大阪万国博览会的施工现场。那时，丹下健三事务所的工作人员向我做了简单的介绍。从远处看见他时，我想“那位就是伊萨姆·诺古奇先生呀，真是一位精力充沛的人呀”。而看到他在万国博览会庭园中设计的正方形雕塑作品时(图 3-3)，就被他的创造力震惊了。真正与他开始交往是 70 年代末。

伊萨姆·诺古奇生前经常说：“对石头过分地加工，它就难以成为雕塑，石头也会死去”。建筑也是这样，建筑设计过了头就难以打动人心。他还讲“不要扼杀素材，不要扼杀自然”。雕塑是以形的形式出现的，重要的是它完成之前的思考过程。我对思考的深度更兴趣。所有的内容都集中在设计的思考过程之中。此，雕塑家必须要连续地思考。我想建筑也是如此。伊姆·诺古奇在美国被认为是日本人，而回到日本却被认是美国人，没有一个地方能够接受他，没有依靠，不得不一直生活在一种不安定的状态之中。他时时讲，如果

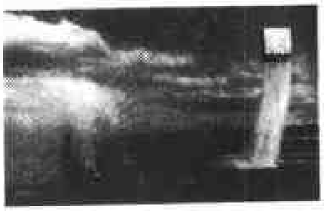


图 3-3　大阪万国博览会上伊萨姆·诺古奇的雕塑

建筑师很辛运的话是不行的。难道不正是这种不安定因素才使他一直到生命的最后一刻都在不停地创作吗?

伊萨姆·诺古奇一生中与很多的艺术家、知识分子、文化人进行了交流。最初让他选择艺术家道路的是他的母亲莱奥尼·格露玛，而对他的选择最具有影响力的人物是野口英世。据说他与野口英世相识是在哥伦比亚大学期间 。开始想要学习医学的伊萨姆·诺古奇来到了哥伦比亚大学野口英世的办公室，问野口英世"医学和艺术哪个更能接近真理"。野口英世回答说"艺术更容易接近真理吧"。由此，他选择了艺术家的道路，这是一个流传很广的说法 。

他与当时有代表性的人物如玛萨·格拉姆、君士坦丁·博朗克西、巴克密斯塔·弗拉[73]进行了交往。我从他那里听到了许多各种各样人的故事，从此我开始对各种事情有了兴趣，开阔了自己的知识视野。其中，巴克密斯塔·弗拉追求真理的纯真性和无休止性，在某些地方与伊萨姆·诺古奇有许多相同之处，使我很受感动。

在建筑界，巴克密斯塔·弗拉以他的"弗拉大穹顶"而闻名。他是一名建筑师、工程师，同时还是本世纪最伟大的思想家之一。他的功绩之大，影响之广，使人难以想象这是一个人能够完成的工作。弗拉大穹顶是只凭简单的三角形部件组成的巨大空间。也就是说，他开发了用单一的构成部件可以组成任何形状(整体)的结构系统。用最小的部件资源获得最大的空间，得到最有效率的"球体"状空间。其代表作有1967年的蒙特利尔万国博览会美国馆[74]。我去了蒙特利尔，亲身体验了这个美国馆的大空间。在这里所看到的弗拉设计的人工大环境，"以最少得到最多"想法贯穿了工作的始终。如他提出的运用航空力学研究的未来型量产住宅原形，很长时间都作为"住宅"的新模式。进而他将"弗拉大穹顶"设计发展到覆盖整个城市的规模，如1961年他做的"曼哈顿大穹顶"规划、"海上城市"规划等。

巴克密斯塔·弗拉的宏大构想都反映在他的代表著作1968年出版的《宇宙飞船地球号》上。他认为地球是宇宙的一部分，是一个能源有限的大船，在地球上生存

73 巴克密斯塔·弗拉(Richard Buckminster Fuller, 1895 - 1983)，美国建筑师。追求"组合住宅"等工业合理性，开发了运用最少的材料围合最大容积的"弗拉大穹顶"。他具有自己独特的宇宙观理论，具有广泛的影响力。代表作有"蒙特利尔万国博览会美国馆"等。

74 蒙特利尔万国博览会美国馆(United States Pavilion, Expo' 67(1967))，加拿大蒙特利尔，B·弗拉。是弗拉主张的大穹顶建筑的代表实例。直接表现结构美，按照合理系统建造的大穹顶，使他的影响已远远超出了建筑界。

的人类也应该按照宇宙的法则生息。他在说明自己独特的宇宙观、地球观时，经常运用“合力”的概念。“合力”原本的意思是人体的肌肉、神经等协调地活动。弗勒这个语汇解释为“将每个部分的作用独立看成不可预测的整体活动”，即定义为通过各种事象的不断变化着的相互作用形成的状态。“合力”存在于各种层次，他认为宇宙是许多“合力”的集合体的“合力”。这里他想要说明的是，不要从部分出发，而是不断从整体的综合视点来看待世界，强调从整体到局部作用的重要性。

我曾经去耶鲁大学做过教学工作。那里有曾经在耶鲁大学执教的建筑师卢道夫[75]设计的代表作，被称作“艺术和建筑”的建筑，这是设计专业的研究生们使用的建筑物。旁边是SOM[76]格顿·班夏夫特设计的珍品书库，是收藏有许多手抄本珍藏书的图书馆(图 3-4)。这座建筑的外墙是用厚约15mm的大块大理石做成的。光线透过大理石进入室内，非常漂亮，是一个设计非常好的图书馆建筑。书原本是要避开阳光的，但通过大理石透入阳光的处理手法，使图书馆成为富于幻想的空间。

在这个图书馆的庭院中，伊萨姆·诺古奇设计制作了大理石的雕塑庭园(图 3-5)。这个雕塑庭园使人想起日本龙安寺的石庭，但它又是给人一种欧洲理性几何形感的雕塑庭园。

个性人生

伊萨姆·诺古奇曾在长岛设有自己的工作室兼美馆。今年(1998 年)11 月将作为美术馆对外开放。他在本自己喜欢的香川县高松市近郊的牟礼町也设了一处作室，这里作为美术馆预计在 1999 年春天开始对外放。其每一座工作室都摆放了他的作品。一般来说，术家在自己的作品上都要加上自己的签名，而伊萨姆诺古奇的作品上几乎没有自己的签名。这是因为他经是将自己的作品放在身边，想起来就加工几下，过一段时间再去凿几下，而很少加上签名。直到后来他去世，许多雕塑很难判断是不是伊萨姆·诺古奇的作品。这些

75　保罗·卢道夫(Paul Marvin Rudolf, 1918 - 1997 年)，美国建筑师。擅长将各种立体空间组合成有动感的构成。其表现图也因有独特的魅力而著称。曾任耶鲁大学建筑艺术部长。代表作有“耶鲁大学建筑艺术部”等。

76　SOM(Skidomore Owings and Merrill)事务所，1935 年成立。格顿·班夏夫特设计的“列威大厦”使事务所一举成名。它确立了现代办公建筑的基柱建筑方式、玻璃幕墙手法，在全世界设计了许多类似建筑。代表作有“大通曼哈顿银行”、“耶鲁大学珍品书库”等。

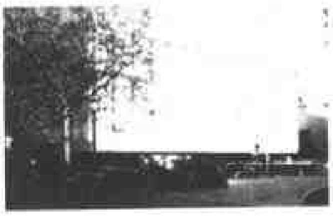


图 3-4　耶鲁大学珍品书库

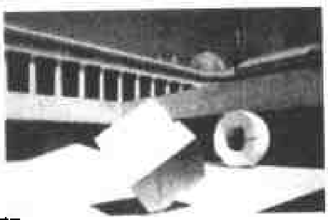


图 3-5　耶鲁大学珍品书库旁伊萨姆·诺古奇设计的雕塑庭园

作品难以认定。按照他本人的说法，这个作品是谁做的并不那么重要，好的作品就会自然倾诉它的永久性，而不需要签名。

伊萨姆·诺古奇设计的建筑或城市中的公园也非常好。比如，60年代初期设计的纽约大通曼哈顿银行的庭园。纽约大通曼哈顿银行是当时美国有数的几个大银行之一。总部设在世界贸易中心附近，他在这里设计了一个龙安寺那样的石庭。虽然是石庭，但是底部却设计了薄薄的一层水流层。1967年我第一次到美国时，看到这个庭园很受感动。

伊萨姆·诺古奇的石雕中有一些将自然的石头切掉一半的作品，也有将顶部削掉少许的作品。他经常说，给石头要少加修饰，而要发挥它本身的个性。对人来说何尝不是这样呢?发挥出每一个人具有的个性是很重要的。日本的教育水平总体有所提高，但是，过于限制了人的个性。不要将人都限定在同一个模式里，要按照每一个人的个性进行教育。如果转变一下教育方法的话，就会有很大的发展，这样的人很多。在进行建设设计时，不听他人的意见是不行的，但是，不认真考虑而盲从的话，设计的东西就没有了个性，结果就不好。

1986年召开了第42届两年一度的威尼斯国际美术展。伊萨姆·诺古奇作为美国代表以大理石雕塑作品“滑梯”(图3-6)参加了展览。这是一个高约8.89m的作品，在札幌大通公园有同形的雕塑作品。他说人在滑滑梯时，屁股印会留在雕塑上一丁点儿，其形状就会慢慢地变化，这也不是挺好吗?

伊萨姆·诺古奇1927年到了巴黎，参观了出生在罗马尼亚的20世纪最具影响力的抽象艺术雕塑家康斯坦丁·布兰库希[77]的工作室。布兰库希的作品是以人体、动物、鸟类等为对象。他放弃写实的方法，将对象抽象成为简洁纯粹的形式。其作品非常简练，优美，对蒙特里安尼的绘画有着强烈的影响。著名的作品有题为“睡脸”的一系列作品(图3-7)。他在20年里一直在不停地雕塑着“睡脸”。在这期间，他在不停地向极限挑战，深化自己的思考。伊萨姆·诺古奇来到布兰库希的工作

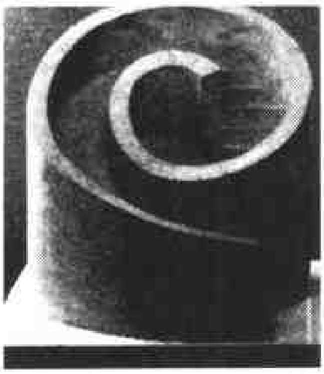


图3-6 “滑梯”(伊萨姆·诺古奇)创作

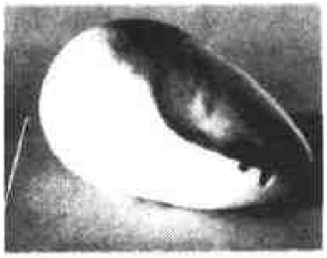


图3-7 “睡脸”(布兰科西)

77 康斯坦丁·布兰库希(Constantin Brancusi，1876-1957)，生于罗马尼亚的雕塑家。曾在巴黎美术学院学习，受罗丹的影响。后转向抽象表现，创作出极其简洁纯粹的造型。代表作有“无尽的圆柱”、“鸟”等一系列作品。现在其工作室移建到邻近蓬皮杜文化中心处作为展室。

室，希望成为他的弟子。布兰库希对他说，真理是靠自己掌握的，你要自己去寻找自己掌握真理的道路，拒绝了他希望成为弟子的要求。之后，伊萨姆·诺古奇又多次访问了布兰库希的工作室。最后得到了一个助手的工作。但是，他逐渐感觉到了疑问，没有自己的思想，怎么能做出好的抽象雕塑来呢?半年以后，他离开了布兰库希的工作室。

伊萨姆·诺古奇后来将布兰库希的教导和日本文化结合，写下了这样一段话："布兰库希像日本人一样抓住了自然的精髓，并将其纯化了，布兰库西让我看到了真实的素材，教导我不要在雕塑上添加装饰，或附上一些不自然的东西，就像日本房屋中没有装饰的自然态一样"。

布兰库西出生在罗马尼亚，25 岁时去了巴黎，在巴黎美术学院学习艺术，受到罗丹很深的影响。到巴黎后没有几年，他的写实作品就得到了罗丹的高度评价 。不久，他放弃了写实，开始追求卵形一样的高度抽象纯粹的形式。

基于这种经历，他在巴黎和罗马尼亚同时设置了工作室。近来，将这两个工作室移建在了蓬皮杜文化中心的旁边。廉佐·皮亚诺将其合二为一。前些天我刚去参观了刚刚竣工的这座美术馆，很受感动。人在头脑中思考一个东西，再用手去雕琢，使其成为一个有形的东西。布兰库希的工作方法是，首先制作模型，然后，将其放大若干倍。这座美术馆将他的作品制作过程非常完美地再现出来了。

冲破既成概念的束缚

我决心投入建筑事业是在十八九岁至二十出头的年龄。当时给我影响最大的是现代艺术家杰克逊·伯勒克[78]。他在 1956 年年仅 44 岁的时候死于一次事故。他所代表的这个时代的现代艺术具有真正的感染力。以前的绘画都是在画板上绘出的，他超越了具有很长历史的西洋绘画方法，探索的是有生命力的个人自由表现的绘画，超越了画板的界限，创作了在地板上通过自己身体的运动以及更直接的手法将颜料滴到画布上的被称为"轻快步伐"的行动画法。在现代绘画中探索自由可以到达的极限，不断地追求新的艺术形式，成为一名具有代表性的画家。我第一次看

78 杰克逊·波洛克(Jackson Pollock 1912-1956年)，美国画家。受毕加索和米勒等的影响，放弃用画笔的绘画方法，创造了在地板上平铺画板，在上面通过自己身体的运动将色彩滴到画布上的，被称作"轻快步伐"的绘画技法。他发明了"行动绘画"，对绘画的本质提出了质疑。代表作有"蓝色姿态"、"大教堂"等。

79 杰斯帕·琼斯（Jasper Johns，1930- ），美国画家。1955年开始将星条旗、标志、数字、字母等符号要素作为艺术引入自己的表现之中。最初曾因表现的主题低俗而被视为“新达主义”。对通俗艺术等20世纪后半叶的美术发展有很大影响。代表作有“国旗”、“带石膏的标志”等。

80 劳伊·利西斯坦(Roy Lichtenstein，1923-1997)，美国画家，通俗艺术的有代表性的画家。将美国大众漫画放大，很简练地表现了现代社会的大众意识美。代表作有“大…大概”等。

81 安迪·沃霍尔(Andy Warhol，1928-1987)，美国画家。1962年开始将以玛莉莲·梦露、可口可乐瓶等还原成单色的、表现鲜艳色彩的作品，一举成为通俗艺术的旗手。将作为作家的自己比作机械一样抹去了自我存在感，引用以大众媒体感觉的插画手法。代表作有“玛莉莲·梦露，1967”等。

82 吉原治良，1905-1972年，生于大阪市，在担任家传的炼油公司社长的同时，进行艺术创作活动。1954年成立具象美术协会，以关西为中心领导了日本的前卫艺术活动，在20世纪日本的美术活动中几乎是惟一被世界承认的前卫艺术，代表作有“圆”系列作品等。



图3-8 吉原治良的作品

到这个作品时，就感到了时代的巨大变化。此后，20世纪60年代初开始有许多现代美术家初露锋芒。如将二维的事物再现到二维的绘画上，表现绘画物质性的杰斯帕·琼斯[79]，象征着大量消费社会通俗艺术的代表画家劳伊·利西斯坦[80]、安迪·鲍豪勒[81]等。许多事情都是从一个契机开始而迅速蔓延起来的。可以说，杰克逊·伯勒克的作品对世界的影响和冲击是非常大的。

建筑有满足社会条件的一面和艺术表现的一面。在建筑设计中，往往是搞清楚经济的、法规的、功能的要素之后，参考《建筑设计资料集》，然后考虑如何很好地将它们整合起来。但是，这就很难做出有艺术表现性的建筑。我想应该不断地思考自己想要表现什么，持续不断地思考着这个问题，度过每一天。这样就会有设计任务来了，这样就可以将需要客观处理的部分和自我表现的部分很好地融合成一个形体。但是，绘画从一开始就没有社会性的条件，只需要表现自己就可以了。纯粹自我表现的现代艺术也就可以使人感动、促使人们进行意识革新，成为社会变革的巨大力量。

受美国现代美术的影响，在日本关西地区也出现了具象美术协会这样的艺术家团体。具象美术协会也称作具象集团，是由吉原制油公司社长吉源治良[82]创始的(图3-8)。吉原治良二次大战以前就是业余画家，参加了超现实主义和抽象艺术等20世纪主要美术思潮的活动。50年代初就有前述画家杰克逊·伯勒克的抽象表现，通过画家的肉体与画布色彩的直接接触，强调可能性和偶然性的关系。1955年以后，他通过与主张无形派运动的法国美术评论家米歇尔·塔皮的至深交往，开始共同关注强调绘画物质性和身体性的现代美术，并在1957年发表了惟一的理论宣言——《具象美术宣言》。宣言中阐述了物质和精神的相生与相克的关系问题。在这个宣言的旗帜下，云集了许多年轻的艺术家，一致主张大力进行新的美术实验，探求在物质与精神激烈对抗中产生新美术的可能性。这是日本现代美术开花最早的也是最后的一个时代。

在具象美术协会，不拘于已有的领域，通过用身体表现的行动艺术、事件和以各种日用品为素材制作的美术实

验活动，冲破了既成概念，以及自我束缚，在非常前卫的思想指导下，进行了激烈的艺术活动。我通过朋友介绍，在与吉原治良短暂的交往中，他的“总之不要抄袭别人”的反复教导给我留下了强烈的印象。不要抄袭别人不是说什么都可以乱来，而是要经过深入思考之后再进行表现。自我独立思考，超越了具有客观性的一定水平，就会创造出与他人不同的东西。

比如，具象美术协会的成员之一白发一雄，以他充满激情地与污泥搏斗的行动艺术而备受人们关注。以后，他又创造了将画板放置在地板上，然后在上面放上颜料，在顶棚上吊上绳索，从上面吊住身体，然后用脚来进行绘画的方法。他的作品中有许多黑白的作品，彩色的作品也会使人感到有一种用墨写出的书法绘画的感觉。这也许与他在寺院中长大成人有某种关系。白发先生现在 70 多岁，他现在是否还能够继续吊着身体作画就不大清楚了。

20 来岁的时候，能够有机会与具象美术协会年轻的画家们交流，对我以后的思考的确有相当大的影响。如我反复强调的，建筑难以避开其社会的、法规的制约，但是，对建筑来说，如果问我什么是第一位的，我的回答是，具有持续不断的自由思考。年轻时与艺术家们的交往，使我坚信只有执着地深人思考才能成为开拓未知世界的原动力。

理性与抽象

濑户大桥开通之前，冈山县的宇野与香川县的高松是通过宇高线客轮来往的。在这个航路的正中间有一座名叫直岛的小岛。建筑师石井和弘在岛上设计了幼儿园、中小学校舍、町公所办公楼等许多建筑。近来我接受了在这里建设一座柏内斯公司现代美术馆[83]的设计任务。柏内斯公司的福武社长提出了将全岛设计成美术馆的构想，不仅美术馆内外，在附近的宿营地、海滨浴场、山丘上都希望设计成为可以自由进行艺术表现的地方。不仅设置了弗兰克·斯特拉[84]、布卢斯·诺曼[85]、乔治·里奇[86]等著名艺术家的作品，还设置了一些如宫岛

83　直岛当代美术馆/别馆，1992 年，香川县直岛町。被设计成在濑户内海的富有自然风光的丘陵地带埋人地下的建筑。内容是现代美术馆与饭店的综合设施。1995 年，我设计的这个椭圆形别馆开馆。

84　弗兰克·斯特拉 (Frank Stella, 1935-　)，美国画家。受抽象表现主义影响，发表了“魔术绘画”系列等表现主义作品，通过消除立体感的作品，成为魔术艺术的先驱。此后，运用大量色彩创作了各种半立体“浮雕绘画”作品。

85　布鲁斯·诺曼 (Bruce Nauman, 1935-　)，美国造型作家。运用各种文字形状的霓虹灯管和显像管等，持续发表了对视觉、听觉等所有的感觉有刺激作用的空间作品。

86　乔治·里奇 (George Rickey, 1907-　)，美国雕塑家。曾从事过美术史的教学活动，1950 年开始发表不锈钢的动感雕塑作品。成为具有代表性的作家。其代表作有“四根倾斜的线”、“两个水平张开的长方形”等。

达男、大竹伸朗等日本年轻艺术家的新作。美国现代艺术家理查德·朗[87]来访时，提出了进行即兴创作的想法。从他在美术馆的墙壁上进行直接创作之后，这座美术馆不仅展示、收藏有价值的艺术作品，还开展了艺术家自己决定作品的放置地点，在这里暂住下来进行创作的活动。作为建筑师，我虽然希望墙是白色的好，但是我还是觉得这是一个非常好的想法。

我最初与理查德·朗见面是他刚刚出名不久的1985年前后。最早在亚利桑那州郊外看到他在石头上绘出的作品时，完全被它感动了。有时我们会从洞穴里看到公元前的一些绘画，他的作品也与洞穴里的绘画一样，在石头风化之前都可以看到他的作品。

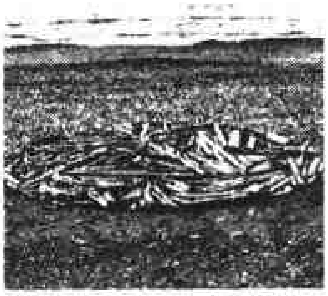
理查德·朗还以在地板上放置石头的作品而知名。据说还曾发生过这样的笑话，我的朋友请理查德·朗到自己家的庭园里摆放了石头。这也是他的创作活动之一，所以收取了高额的费用。但是不知底细的佣人，不知道为什么在这儿会放着石头，就将它们收拾掉了。

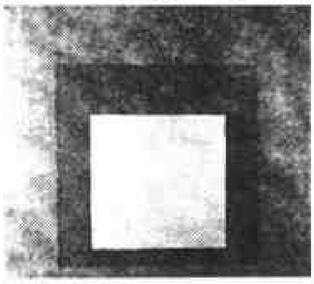
我想，理查德·朗会不会将这种玩笑也有意识地设计在自己的作品里呢。

他除了摆放石头作品以外，还从海边拣一些漂来的木材，摆放在海边，其中之一就是在直岛美术馆的作品(图3-9)。为接受电视台采访，7月我去直岛时，直岛的孩子们都围了过来，我就启发孩子们说，你们能不能做出比理查德·朗更好的艺术作品呢?孩子们拣回了漂到海边的木材、杂物，在理查德·朗的作品旁边摆出了三角形的雕塑。就像理查德·朗本人做的一样，是一个很好的作品，暑假期间也放在那里作了展览。

以前，我给《新建筑·住宅特集》写过一篇题为“抽象与具象的重合——阿尔巴斯和皮勒奈基”的稿子。将J. 阿尔巴斯[88]的纯几何学，作品与(图3-10)与G. B 皮勒奈基[89]的非常复杂的、非日本的、表现立体空间的“幻想的牢狱”的作品进行了对比(图3-11)，以此来思考我所追求的理想建筑表现。J. 阿尔巴斯运用了严谨的几何学，在看似简洁的作品中，彻底追求了作品的抽象性，从而获得了“暧昧”所带来的多种自由。作为建筑形态，我

87 理查德·朗(Richard Long, 1945-)，英国造型作家。创立了室外石材和木材的创作手法，是奠定陆地艺术基础的作家。在室内也同样运用石材、木材、泥等进行创作。


图3-9 理查德·朗的作品


图3-10 约瑟夫·阿伯斯的作品

88 约瑟夫·阿尔巴斯(Josef Albers, 1888-1976)，美国画家。在包豪斯学院学习后移居美国，将包豪斯的思想带入美国。对平面形态和色彩的关系，以及对视觉和知觉的效果进行了理论研究，追求抽象绘画的立体三维空间的纯知觉作用。对微型艺术和理念艺术等20世纪后半叶的美术倾向有很大的影响。代表作有“正方形赞歌”系列作品等。

89 乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮拉内西(Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778年)，巴罗克时代的意大利威尼斯建筑师，还是富于幻想的知名铜版画家。以罗马的废墟或幻想的迷宫为题材，以独特的厚重笔触著称，留下了许多摆脱巴罗克完整性的版画，至今还具有很大的影响力。

也采用了严谨的几何学形态，从中追求皮勒奈基的幻性迷路空间，构筑了具象化的建筑。对我来说，建筑表现具象性与抽象性的并存之物。

普利策财团由于为优秀的新闻报导和文学设立了利策奖而闻名于世，其收藏品作为美国的现代美术作其质和量都是最高水平的。其中，埃路兹瓦斯·凯里[90]阿尔巴斯、马克·劳斯克[91]、里查德·塞拉[92]等艺术家作品很多。



图 3-11 "幻想中的牢狱"(皮拉内西作)

我与里查德·塞拉有很长时间的交往(图 3-12)。里查德·塞拉是美国旧金山出身的雕塑家，早期学习绘画，60 年代后期开始创作立体作品。作为艺术家有在铁工厂工作的经历是不多见的。由于熟知铁和铅等材料，开始使用金属材料进行创作。作品逐渐巨大化，又长又巨大的铁板，有的竟然大到围绕室外设置场所一周的程度。他竟然做出了这么长大的铁板，真让人佩服。他的作品有让人难以琢磨的安定感，是放置在极限状态下的。他时常对人讲"你能从中感觉到数学吧"。有人问"这是理性的吧"，他的回答是"你理解得很对呀"。对于艺术家来讲，若有人能够按照艺术家所想到的做出回答，他就会非常高兴。的确，与其说是具象雕塑，我更多感觉到的是某种理性的东西。他的作品没有连接各部分的节点，有一种产生静力的紧张感。人直接感觉到的铁的重量感与随之而来的危险感是以前的艺术家们所不敢触及的要素。面对这些，他创造出了从前的艺术没能够触及到的刺激人感觉领域的作品。由于有些雕塑刚刚能达到平衡状态，甚至在展览过程中出现不幸，发生了作品倾倒致使观众死亡的事故。

最近，我受普利策财团的委托，设计一座收藏与展览现代美术作品的美术馆[93]。美国人往往喜欢欧洲风格的后现代建筑，不喜欢抽象建筑。普利策先生是非常有名的人士。为什么要建造大家都讨厌的抽象建筑呢?提出质疑的人很多。在施工现场人口处，甚至出现了"反对清水混凝土建筑"的标牌，普利策先生解释说，"正因为如此，才需要建设清水混凝土建筑。总之，如果不改变这种意识的话，什么时候都不会有所改变"。这个美术

90 埃尔斯沃思·凯利(Ellsworth Kelly, 1923-)，美国造型艺术家。擅长运用极有限的形态和色彩组合绘画以及立体作品。是具有代表性的现代美国抽象艺术画家。

91 马克·罗思科(Mark Rothko, 1903 1970 年)，俄罗斯画家。整个画面用湮湿的色彩覆盖，确立了使空间界限暧昧化的独特抽象世界，代表作有"红色·恩·马伦"等。

92 里查德·塞拉(Richard Serra, 1939-)，美国雕塑家。最初立志学习绘画，60 年代以后开始发表立体作品。在铁工厂的工作经历使他开始制作以铁为素材的作品，不使用固定节点，利用力学的平衡关系进行造型。除美术馆外，还将城市空间以及野外大自然作为发表作品的场所。

93 普利策美术馆(The Pulitzer Foundation for the Arts)2000 年竣工，位于美国圣路易斯。展示个人收藏品的美术馆。平行布局的两栋细长的建筑之间，插入了简洁多样的展示空间。

馆大致在2000年竣工。

埃路兹瓦斯·凯里、里查德·塞拉在施工中途出现在现场，来探讨自己作品的设置地点，期待着建筑与艺术的相互激励与对话。我想，这种艺术家对建筑的期望是别有一番意义的。

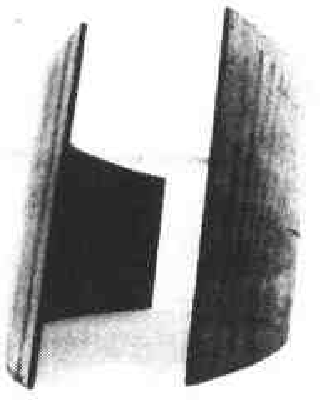


图3-12 理查德·塞拉的雕塑作品

表现

昨晚，小泽征尔先生与瑶瑶·玛在隅田川音乐厅进行了合作演出。演出的前一天，我有机会见到了小泽征尔先生。他们这些指挥家的工作就是表现。整个大的音乐流向已被作曲家通过乐谱作了指示，而对其如何进行解释，演奏家如何处理微妙的细节，使其表现为一曲完美的音乐是成功的关键。好像指挥家只是按照自己的感觉在摇动着指挥棒，但实际上并不是这样。乍一看，也可能是这样的想法，但是他们却要进行惊人的学习。比如同瑶瑶·玛一起演出的话，有关瑶瑶·玛的知识要充分地学习，在此基础上，思考自己如何表现，将自己提高到一个没有进入过的很高的境界。

那么，建筑师又如何呢?如果设计成功的话，以后还会有人来委托设计。建筑有功能的问题，所以也就有很多的退路，还可以蒙混过关。从与小泽征尔先生的谈话中，了解到了指挥家在与演奏家相互高度激励的对话中进行音乐的演奏，每一次都必须非常认真。

我们在进行建筑设计时，要面对自然，面对业主，对功能、材料都要认真地处理。建筑是一个非常复杂的，必须面对许多对象的工作。建筑师这个职业持续地保持精神紧张状态最多也只能坚持10年左右，这就是极限。

最近要来东京大学讲学的弗兰克·盖里[94]与我的交往是从1977年开始的，当时他带我参观了建造在洛杉矶郊外的自宅。弗兰克·盖里本人也许会否认他是从80年代中期到90年代中期风靡建筑界的“解构主义”先驱者之一。所谓解构主义是一种有意识地解除结构的、缺乏安定感的表现手法，是对走投无路的现代建筑吹入新风的运动。正式提出这一概念是1988年在纽约现代美术馆

94 弗兰克·O·盖里(Frank O. Gehry, 1929-)，美国建筑师，自由运用最为普通的工业材料表现的自宅，以及极端重视造型的建筑，使他成为解构主义代表人物。与奥勒典巴格等现代艺术家有亲密的交往。代表作有“明尼苏达大学万兹曼美术馆”、“巨大的古根海姆美术馆”等。

展出的"解构主义建筑展"上。弗兰克·盖里的自宅比任何作品都先刊于杂志。现在已经司空见惯的波形亚铅铁板、外用钢网、裸露的2英寸×4英寸木框架等是运用工业材料的工业乡土建筑。他是最早有意识地运用工业乡土语言的建筑师。这里看到的材料多样性、过激性等，至今仍不失往日风采。

从那以后，我经常与弗兰克·盖里见面。在瑞士的巴塞尔我们设计的建筑用地相邻。这里弗兰克·盖里设计了比特勒家具博物馆[95]，中间有C. 奥勒典巴格[96]的巨大雕塑。我在这里设计的是迎宾馆。弗兰克·盖里对我提出"能不能把你的墙做短一点儿"等要求。我就风趣地回绝他说，"不要管别人的闲事"。以后，两人一直交往得很好。他将比特勒家具博物馆的设计理念，更大规模、更为彻底地运用到了的正成为话题的西班牙的"巨大的古根海姆美术馆"。在这里，虽然他将材料由混凝土换成了钛，在"形"上下了一番工夫，但形态理念上没有任何变化，就像做成了模型似的，实际地将"形"实体化了。也许其产生的背景是由于美国大量生产的工艺质量开始下降的缘故，他将建筑作为"艺术"处理的态势，这种通俗艺术的一面，可以说是他的一个特点吧。巨大的古根海姆美术馆运用了可以进行三维形态探讨的计算机新技术，以这些手段来促进他的理念或艺术表现的一面。

我在第一次参观他的自宅时，墙壁上挂着的弗兰克·盖里的绘画，与在其家中获得的通俗艺术感觉很相称，非常具有象征性的感觉。弗兰克·盖里在现代建筑师中，是最接近现代美术家风格的。事实上，虽说他是建筑师，但由于他与C. 奥勒典巴格、弗兰库·斯特拉、里查德·塞拉等许多现代美术家有很深的交往，他构思的原点就在现代美术。我构思时最重要的是自由的草图。设计时，还是要同时考虑法律、功能、预算等现实问题。而他的方法是，这些东西以后会相应地得到解决的，持半开放式的态度。我想他的这种工作方法是决定他与其他建筑师根本不同的重要原因。在他的头脑中经常是自己想做的设计形态先行。我与他的建筑与思考方法都有所不同，但是我们相互尊重对方，互相切磋。我非常羡慕他的自由表现力和人生

95 维特拉国际家具制造和设计博物馆(Vitra International Furniture Manufacturing Facility and Design Museum，1989年)，拜伦·阿姆·莱茵，德国。弗兰克·盖里。是在著名家具制造商的工厂中附属的家具美术馆。将盖里奔放的造型感觉表现得淋漓尽致。相邻的有扎哈·哈迪得设计的消防署，安藤忠雄设计的迎宾馆，奥勒典巴格的雕塑等。

96 克拉斯·奥尔登堡(Claes Oldenburgh, 1929-)，美国造型家。擅长将日常工具和食品等通过放大及改变材料等手段，成为使空间异化的作品。代表作有"商店"等。

观。不同思考方式的人共同度过同一"时刻"，探索着自己的人生道路，我认为这是很好的。我也希望同学们不仅学好建筑，同时还需要拓宽自己的学习领域和视野。

住吉的长屋及其思想

97　1976年，大阪市住吉区。将三间长屋的中间一间拆除，中央的三分之一作为庭院插入到混凝土方块中的小住宅。关西地区传统的居住方式引入了现代住宅

住吉的长屋[97]建成已经近四分之一世纪了(图3-13)。

对于长屋我想住在东京的人是不太熟悉的，而在京都大阪是比较普遍的一种住宅形式。近些年来，由于大量旧建筑的更新，大都改建成了独家独户的组装式住宅或集合式住宅，长屋就越来越少了。普通的长屋大约是以2间的宽度为一户的住宅，然后将其连续着排列而成的。进入住宅里面有中庭或通道，以及后庭。中庭或过庭中有一些小的自然景色的空间。我自己也是在关西的这种居住环境下长大的，因此知道如何才能满足生活所需要的采光、通风、日照等。住吉的长屋的房主来委托设计时，我就决定，即使是房子变得再小，也要在中间设置一个庭院空间。

但是业主从一开始就主张要西班牙风格，或木结构的

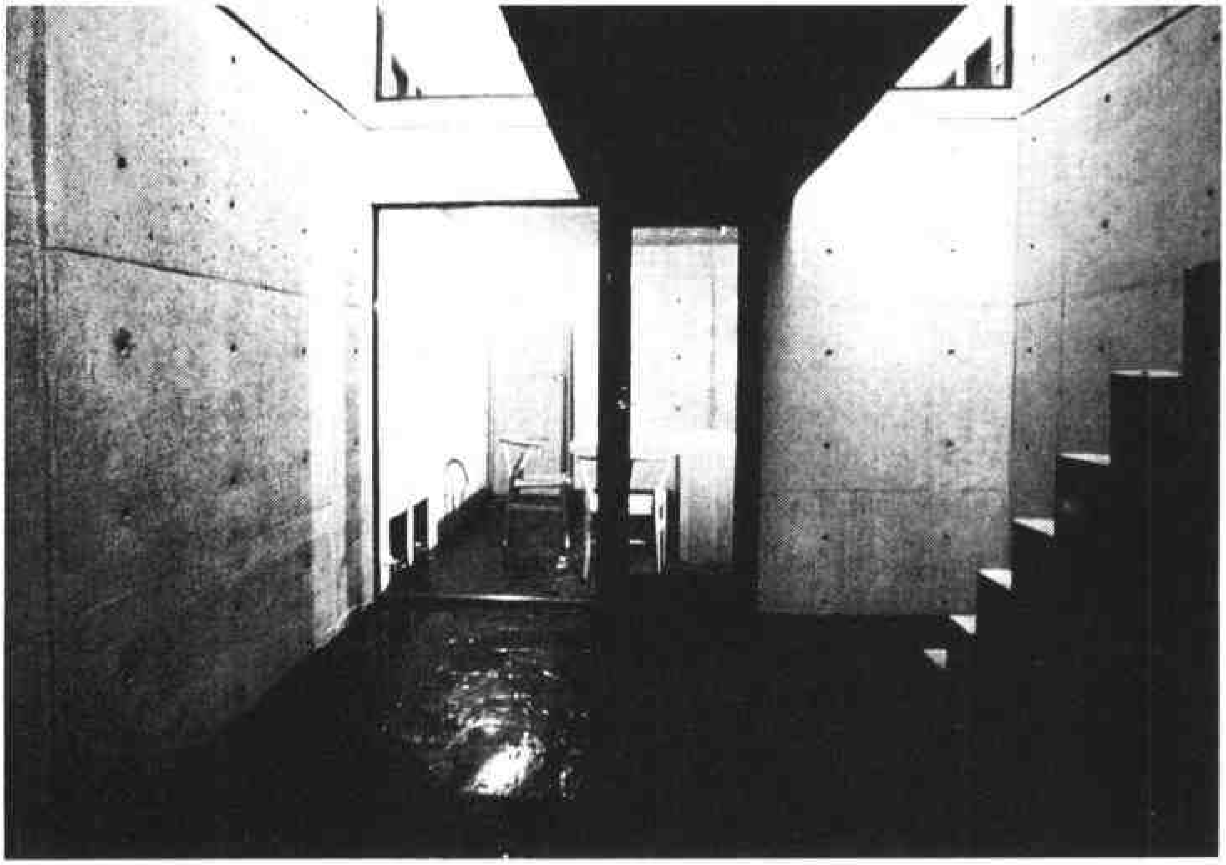


图3-13　住吉的长屋

日式房间等。建造房屋时会有各种各样的要求，但是这里的建筑用地面宽只有 2 间，进深也只有 7 间，总共也只有 14 坪左右。而且还有建筑覆盖率的限制，实际上只有 6 成可以建造房屋。不管如何努力争取也不可能实现业主的全部要求。

因此，我切掉部分长屋，插入了表现抽象艺术的混凝土盒子(图 3-14)，将关西人常年居住的长屋要素置换成现代建筑。这看似容易实际并不简单。无论是多么小的物质空间，其小宇宙中都应该有其不可替代的自然景色，我想创造这样一种居住空间丰富的住宅。在设计的过程中对浮出的问题一个个认真解决，为了达到更丰富更高层次的表现，就要与各种艺术家们进行交流学习。

长屋的改造中最难处理的就是结构上的问题。长屋多是几户连续排列的，地基、梁、大梁都是共用的，只切除其中一间的话，两边的房子就会倒塌。因此对长屋的改造大多也就是装饰一下室内，这样就没有意义了。

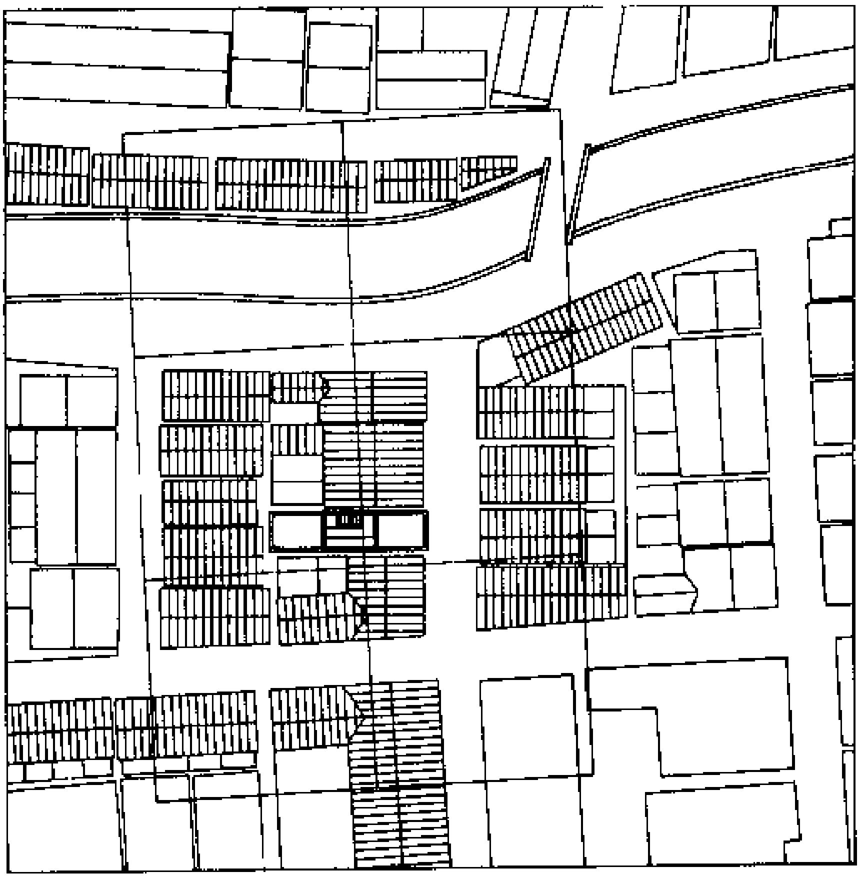


图 3-14 住吉的长屋总平面

将其建成混凝土建筑的话，即使两边出现倒塌也会被混凝土墙壁顶住，不会发生力学问题。

对外没有设置一个窗户，从外部看似乎内部是没有光线的黑房子。但是进入内部就会发现，因为有庭院而感到非常明亮，甚至使来访者感到吃惊。此外，通过将宅基地的三分之一设计为庭院，建筑覆盖率也可以达到60%，充分合理地利用了用地 。

从门厅进入内部首先看到的是起居室，到厨房或二层就必须经过中庭。一般地来讲，现代建筑尽可能地要缩短交通流线，提高功能性、连续性，在一座建筑中通过设置内部通道来布置各种功能空间。我曾经对功能性、连续性的绝对价值产生怀疑，住吉的长屋中起居室和厨房不连续的布局能否成立呢?我进行了反复的探索。起居室过去是中庭，如果遇到下雨天去厨房还必须跑着过去，到二层去也必须打着伞才行，的确很别扭。但是到了春秋没有雨的季节却非常舒适。此外，用地和预算也很有限，连一毫米也不能浪费。考虑再三，在简洁的混凝土盒子中尽可能地放入了好的想法。通过引入日本传统城市住宅中的中庭空间，确保了住宅的采光和通风(图 3-15、3-16、3-17)。

住吉的长屋发表以后，听到了许多“为什么设计出如此不好用的住宅”，“为什么要设计成雨天还必须打伞才能去厕所的做法呢”等批评意见。至今也还有很多批评。但是我觉得自己并没有什么过错，并为在这么小的用地中，能够建造这么“大”的住宅而感到自豪。我采用的手法不是直接引用对这些小住宅的空间、生活以及历史的记忆，和传统材料、做法等不可缺少的要素来继承传统，而是像如前所述的里查德·塞拉和盖里的绘画一样在完全抽象化的几何四方盒子中，将关西居民继承下来的传统居住方式，以及对自然的认识等全部装进去的手法。

从剖面看，起居室与厨房之间的中庭距离只有4.5m，实际体验一下就会知道，不需要跑步，而是迈几步就可以了。

这座建筑使用了西方常用的混凝土和钢材这样的材

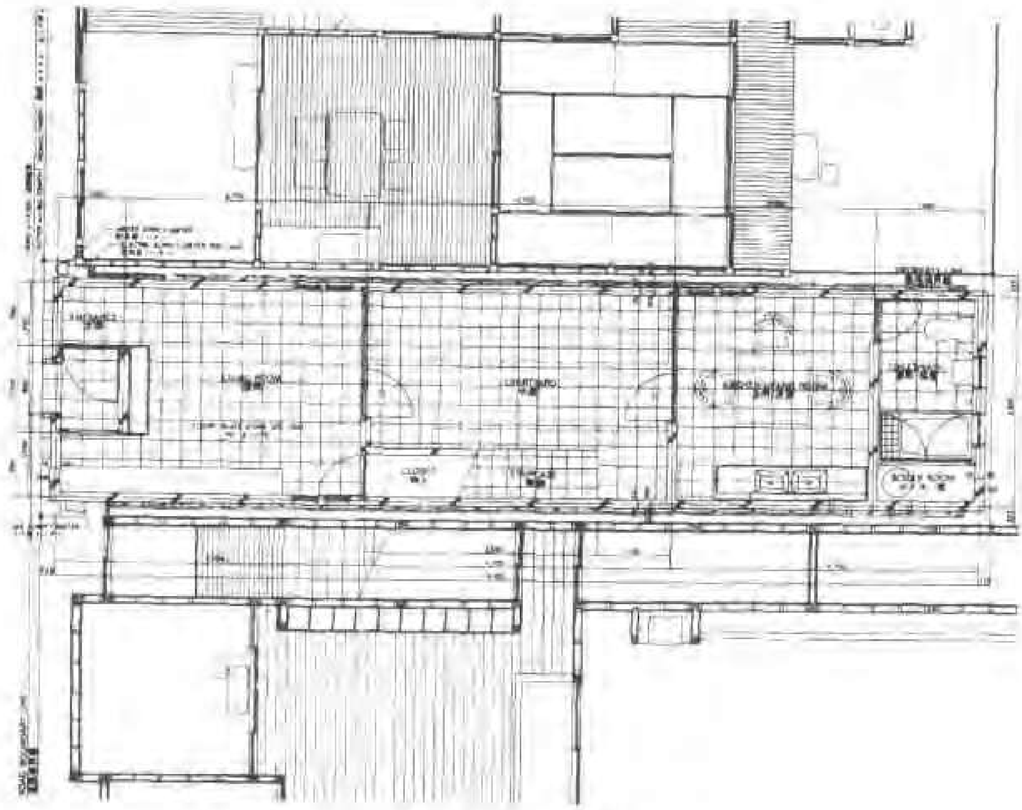


图 3-15　住吉的长屋总平面图 1∶150

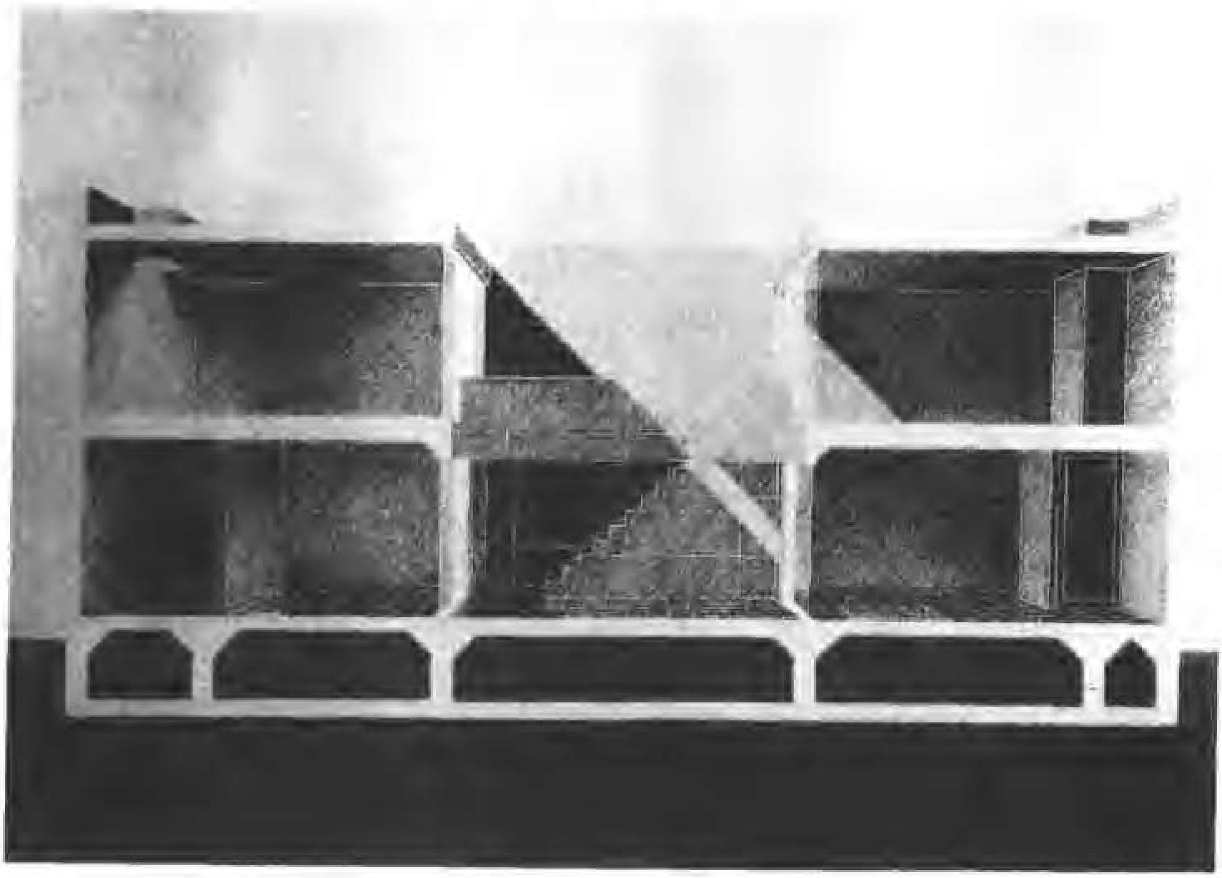
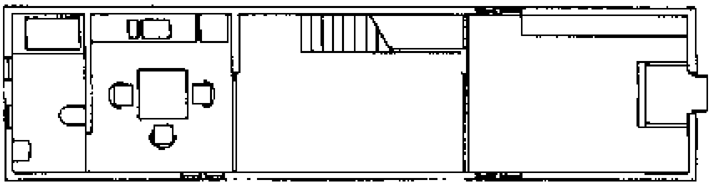
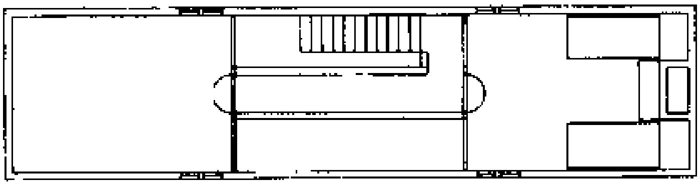


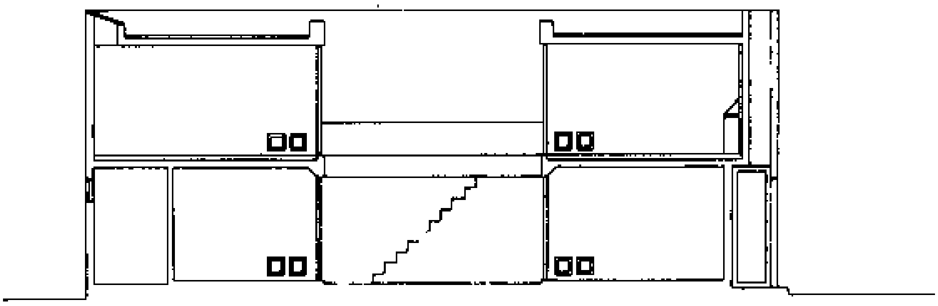
图 3-16　住吉的长屋表现图



1 层平面图 1:200



2 层平面图 1:200



剖面图 1:200

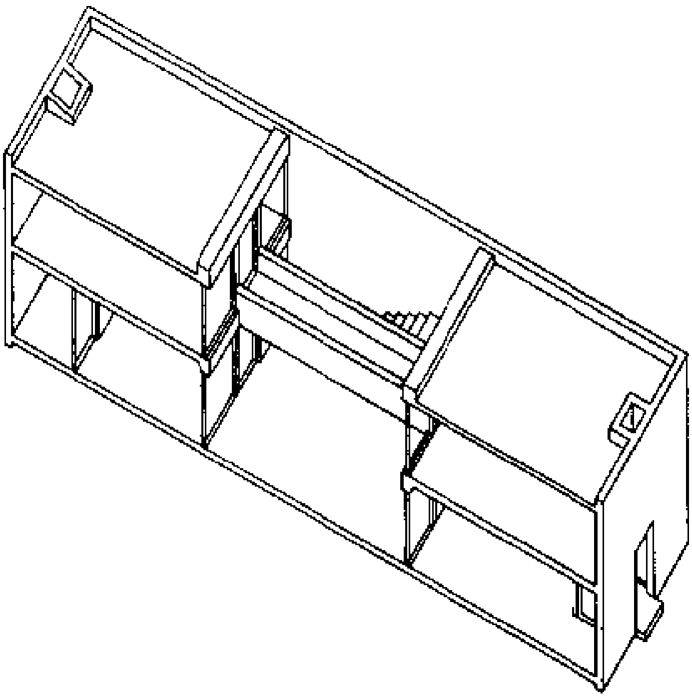


图 3-17　住吉的长屋轴测图

料。在西方的环境中，引人日本的东西，首先需要考虑的是采用日本建筑中的尺寸体系来确定顶棚的高度。这里的尺度是日本系统式的，顶棚高度为2.25m(7尺5寸)。现在的年轻人个子高，2.25m也许显得有些低。内部装修使用的材料为自然材料，地板为石材或木板，家具类全部采用木制材料。考虑到日本人对自然的热爱，在抽象的方盒子中，对脚可以踩到的地板和手摸得到的家具全部采用自然材料，从而使住户在精神上有所慰藉。这座住宅使用已有近25年了，虽然家具类也有了一些磨损，但至少生活的痕迹已留在了这座住宅里。

此外，所有的墙面都开有为了通风的小地窗。与相邻的住宅之间留有10cm的缝隙，通过这个缝隙就可以通风，是一座没有空调装置也可以生活的节能性住宅。

从二层看中庭，似乎全是墙壁，实际上墙高只有6cm。竣工当时，现在已经去世的查尔斯·穆尔[98]等许多建筑师都来参观过。他们说，“真有意思，日本人可以在这样小的盒子里生活，日本是一个特殊的民族”，“在小空间中到处都有设置，将自然要素进人其中，日本人就那么热爱自然吗?”……这类的提问现在还记忆犹新。

98 查尔斯·威拉德·摩尔(Charles Willard Moore, 1925-)，美国建筑师。与里查德·文丘里一样属于后现代主义建筑师。从农场的仓库到古典主义柱式引用所有的符号，开拓了再构成的手法。代表作有“西兰奇住宅”、“意大利广场”等。

这家人现在还是原封不动地在这里生活着。我感谢不进行改造而一直在这里居住的房主。建筑与绘画、雕塑不同，有使用者介人。就是说它不是具有附加值性的东西，而是有使用者存在，有长期在这里生活着的住户。但是，它又是固定在土地上的构筑物，住厌倦了更换一个是比较困难的。特别是住宅是一生中一次大的购物活动，一年中的大多数时间是在这里度过的，并不是那么简单的事。

看似简单的复杂性

前些时，和同学们一起去参观了我设计的位于东京世田谷区的城户崎住宅[99](图3-18)。这是4年级的设计制图选修课，有几个学生选修了我的住宅设计课。在考虑如何设置课题条件时，我决定采用与城户崎住宅相同的条件进行设计。就是说用地和家庭成员构成、具体的

99 1986年，东京都世田谷区。将复杂的三代家庭的住宅功能，通过正方形平面的立体布局，成为满足各代人小家庭私密性和生活空间丰富的住宅。

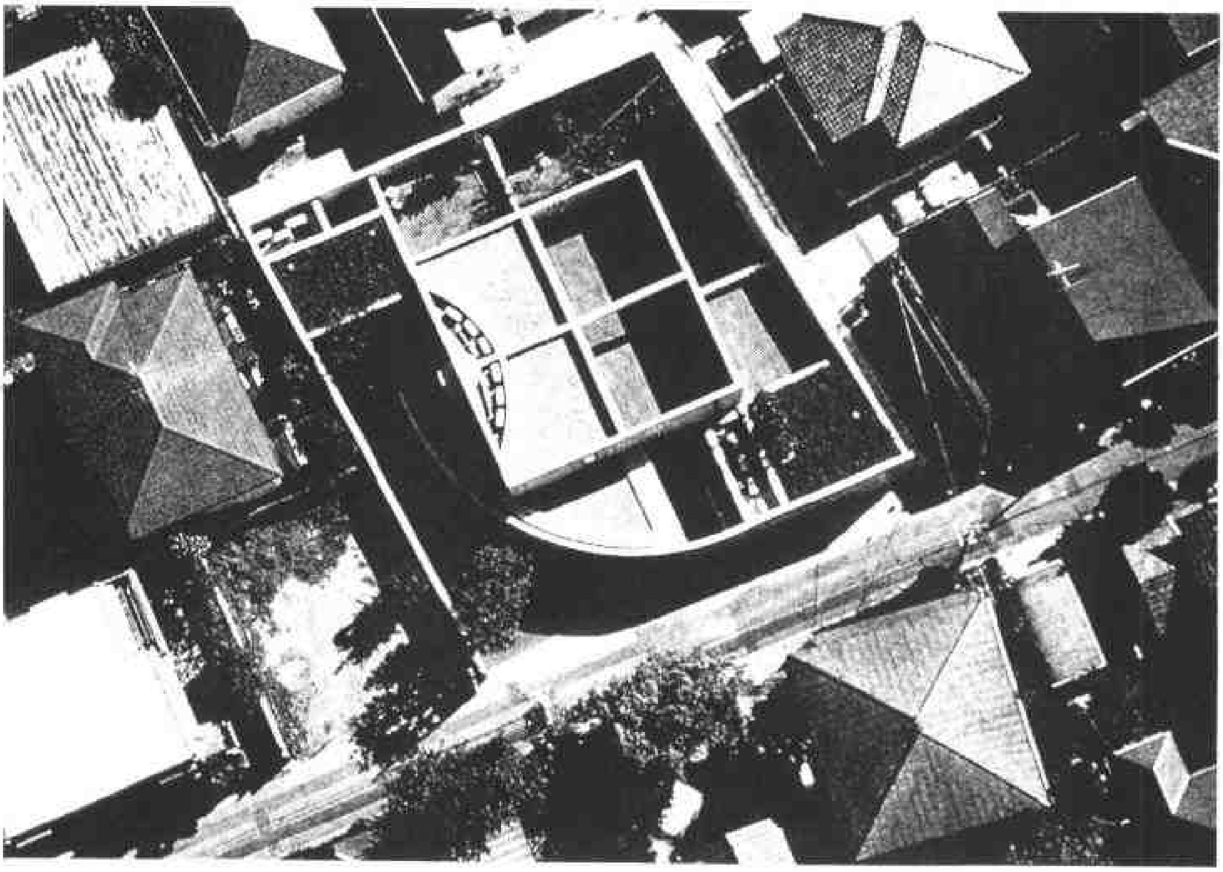


图 3-18　城户崎住宅

要求等所有的条件都与设计城户崎住宅时一样。其中的一个解为已经建成的建筑物，这样就会对学生形成一个固定的模式。但是我想，这个课题在如何考虑周围环境，以及各种社会性制约条件的基础上，将自己的建筑表现具体化，会使学生们得到更好的锻炼。让学生将自己的设计方案与现实的设计比较，来体会和理解自己的设计图纸与实际建筑的距离。

从正面看不大明显，用地前后都有很大的榉树。为了方便施工先将其移植出去，房子建成之后又将其移植回来。原先这里就建有城户崎先生的家，有几棵很大的树，为了保持场所的记忆，尽可能地将其保存下来。

如果仔细看一下城户崎住宅的图纸就会明白，它是由相同的几个正方形几何形体叠加而成的设计。用地在城市中心区非常好的位置，周围是安静的住宅区，用地面积也比较大，近似正方形。家庭构成是由业主城户崎先生（建筑师）夫妇，太太的妹妹和母亲、男主人的父亲

三个小家庭组成的。大家住在一起又要保持各自的私密性，同时又要有庭院。这是最初的要求。

设计建筑最初的灵感是非常重要的。读解用地，考虑房主的要求，头脑中想象一下整个建筑的体量大概是个什么样子，在大脑中描绘出它的形状(图 3-19)。在这个设计中最重要的是不同的三个家庭都能够维护各自的私密性，认同他人的生活方式，同时获得在一起生活的一体感。为此，先要考虑应该保留什么，舍掉什么。最初各种条件虽然相互矛盾，对略加考虑后而难以解决的问题先搁置不去细想，在短时间内思考出三四个方案。

然后，再一边思考着各个细部，进行反复推敲，考虑最能够满足各种复杂要求的平面。但是，如果过于整齐有序就会缺乏表现力，有时就需要一些不平衡的东西。这，是最难做好的。

首先，通过体量来把握整体，然后考虑平面构成以及各层之间的联系，分成几个部分去考虑，如果不理想

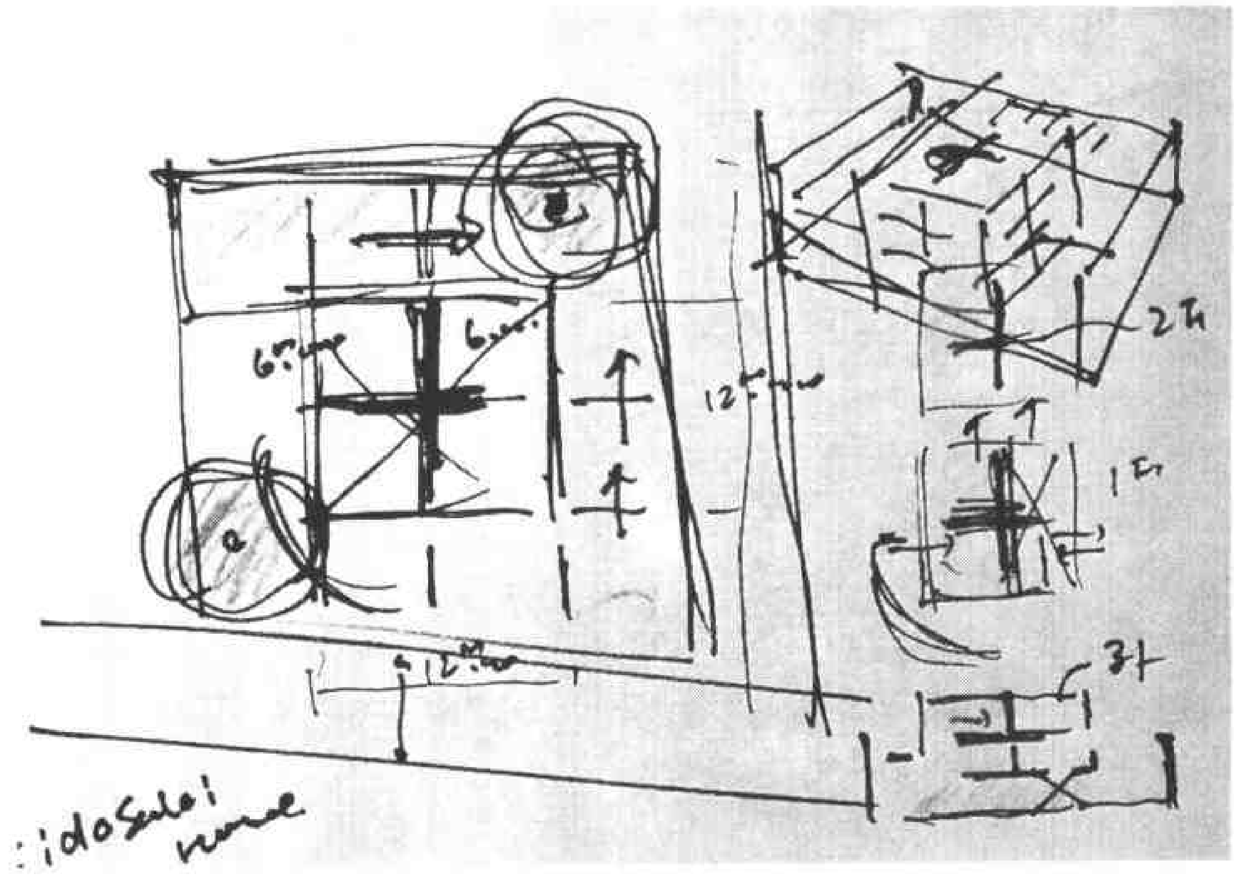


图 3-19　城户崎住宅草图

的话，退一步再进行考虑。比如，中心分成4个正方形，将其做成3层的话，是不是就可以成为有魅力的空间了呢？通过设置立体的中庭空间使各自的房间有良好的采光和通风。从最初的想法到通过经济和法规的制约关，最终达到满足功能要求的方案是要经过艰难思考的。

然而，将这时的方案拿给业主看，有时也许不会得到业主的肯定。也许我有些孩子气，自己尽力思考的方案被别人否定、总会感到非常气愤。当然，设计过程中也需要与使用建筑的一方进行细致的讨论，我的设计事务所有20多位设计人员，我就让本项目的负责人向业主询问了一些难以直接对我讲的要求，然后进行了方案调整。在设计中与设计人员的共同合作，与艺术家的做法有所不同。事先由我向设计人员作一些原则指示，这些地方不能够妥协，其他的一些细部尽可能地交给所里的人员去做。在反复讨论的过程中，逐渐形成一个好的建筑。布兰库西就是在与自己的斗争中，将“睡脸”逐渐提高的。我们在与业主讨论的过程中，充分听取业主的要求和意见，同时将他们的想法逐渐引导到自己一方，当然有时也会有冲突，往往在想法互相碰撞的过程中，就提高了设计水平。

建筑杂志中，只是将最终完成的作品照片登载出来。实际上，正是完成前的过程才有许许多多有趣的故事。听到一些情况，知道了原来是这样，有这种做法，如果是我的话会这样处理等等，为了使对方更好地理解设计，应该如何考虑为好等内容，杂志是很难传达给我们的。

我想，在讲座的后半部分，讲一些我自己的设计手法。希望大家听了以后不要囫囵吞枣，请作为一个参考去摸索属于自己的方法。

如前所述，每个人都有自己的个性，如果完全倾斜于个性的话，就不会做出好的设计。我对事务所里的设计人员该讲什么就讲什么，在某种程度上放心大胆地交给所里的设计人员去设计。但是，将建筑设计成形需要有一些先天的才能，需要三维空间的想像力。我的设计事务所里也缺少有设计才能的人员，有些人难以成为建

筑师，但是，一旦成为设计事务所里的一员就很难说出“你不适合做设计”这样的话。去了设计事务所就晚了，自己是不是适合做建筑设计工作，现在这个阶段就需要搞清楚。也有通过自己的努力可以弥补的部分。实际上，设计的大部分工作都是一些杂事，只凭有设计能力也不一定能成为好的建筑师。当然，一开始就丧失信心是不好的。总之要用更加客观的视点来审视自己。我觉着真正适合做建筑师的人并不那么多。前些日子对研究生做了调查，同年级的 60 人中，半数以上想成为建筑师，实际上不可能大家都成为建筑师，这一点希望大家有所认识。

城户崎住宅比住吉的长屋要大得多，复杂得多。各个小家庭都可以看到同一棵树，但视线并不相交，因此，既保持了各自的私密性又可获得了大家庭的一体感。这种空间构成的想法不只是体现在平面上，也表现在了剖面上。视觉上将内部空间与外部灰空间连接成为一个大的空间。在日本传统的住宅建筑中，外部平台对着的是庭院，体现了与内部有连续性的空间氛围。这里也有一个庭院，但是想把它做成一个住宅中的空间感觉。

最近竣工的直岛美术馆的附属宾馆，将其中能够眺望到濑户内海的客房窗做成落地窗，使外部与内部的隔断一下子就消除了。其实从一开始设计这个住宅时，就想实现这一想法。为了做成落地窗，需要再挖一层地面，因此从成本上就受到了制约。考虑的方案经常会因为经济的、法规的或其他理由而难以实现。但是，即使是这样，这些想法也不能简单地丢弃。像前面所讲到的布兰库西的“睡脸”那样，自己所持有的理念一直要坚持下去，这是作为一名建筑师非常重要的素质。

有了这个中庭，房间一下子就开阔多了。中庭的对面是一条路，过路人看不到房间内部，从房间也看不到对面。虽然视觉上与外部是隔开的，但是，窗户的高度是根据能够使自然的风、光进入房间的程度确定的。

2 层也有一定大小的中庭，这会使下一层的各个房间有良好的采光。此外，还有一座屋顶花园，从屋顶花园也有光线进来，整个住宅中共有 10 处以上庭园，从上面

看似乎是简单的几何体，进入内部有各种各样丰富多彩的空间。从外部看似乎排列着若干个相同的房间，事实上内部的房间从尺寸到形状以及采光形式都是各自不同的。现在这里人们进行着日常生活，家具及摆设等都有了一些变化。建筑不是一个静止的雕塑，是一个有生命的东西，由于住户的改建扩建，它在发生着很大的变化。如果在理查德·塞拉的作品铁板墙上再加入一块铁板的话，他一定会生气。而建筑却不同，作为有生命的东西，在不断地发生着变化。在变化着的城市建筑中，也应该具有能够适应其变化的自己坚实的理论。

坡面上的建筑

接下来想讲一讲神户六甲山下的一座集合住宅[100]的设计过程。

据建筑史学家藤森照信讲，赖特为了设计帝国饭店来日时，六甲山几乎是一座荒山。六甲山在距今大约100年前明治中期开始整治，进行了彻底的绿化。六甲山最早是岩石山，而在岩石上植树，山体非常容易滑坡。赖特在设计位于芦屋的山邑住宅[101]时，第一次看到六甲山，曾经情不自禁地说“这不是亚利桑那吗?”亚利桑那最典型的景色就是岩石和沙漠。赖特的建筑如果分为草原型和沙漠型的话，藤森的看法是山邑住宅属于后者，我也同意这一见解 。也就是说，六甲山原是一座岩石山，滑坡现象经常发生，如何建设护崖壁是多少年来治山治水中的一个难题。

从三宫去六甲山，山麓有新干线神户车站。1978年的春天来了一个这样的设计任务，从车站向东在六甲山麓建设一座集合住宅。

最初看到的建设用地，后面有树木茂密的陡峭斜面，前面有一小块平地。开始业主的委托是在这块平地上建造60坪面积大小的十几户商品住宅。后面的山坡坡度从照片上看有45°左右，但实际上大约有60°。如何才能处理好这个斜坡呢?我们询问了业主，业主的回答是，如果原封不动是很危险的，必须做一面坚实的护崖墙。建筑师在这一瞬间的灵感是很重要的。一般地来讲，集

100 六甲山集合住宅Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ期工程，神户市滩区。是在60°的坡地上建造的集合住宅。利用困难的条件设计成对每户均有良好的日照和景观，并实现了富有变化的公共空间。分别于1983年、1993年、1999年完成了Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ期工程。

101 山邑邸，是1924年赖特在日本设计的少数建筑作品之一。与同期设计的帝国饭店有许多相同之处。巧妙地利用了芦屋山下的陡峭地形。1974年，作为早期的现代建筑第一次被认定为重要文物。

合住宅分成单元，然后做成组装式住宅，这些都没有太大的变化。当时，在一瞬间我就想，反正要做护崖墙，利用靠在60°斜面上的护崖墙设计一座集合住宅，是很有意思的设计。当时的情况是，业主使劲地说建设用地的状况，我却很担心后面的山体。

实际上，从很久以前我就很关心在斜坡上建造建筑，并做了多次的尝试。21岁时，我在新神户车站的后边设计了一处住宅。当时业主问我，能在坡面上建造住宅吗?年轻时血气方刚，就说没有问题，我以前做过用钢筋混凝土建造的2层的建筑。从这里能够眺望到神户港。那个时期，在大阪神户之间还有很多的空地，这么好的景观，如果在山坡的斜面上设计一所住宅一定会很有意思，从那时起就有了这种愿望。

因为曾经有过这样的想法，当看到这块用地时，就立刻想到后面这块山地了。

必须超越的墙

一旦进入设计期，将自己的构思进入现实阶段，在我们面前就出现了“大山”。这就是法律、经济和技术方面的问题。这里是国立公园内的第1类专用住宅地区。建筑覆盖率为40%，容积率为80%，占地面积约600坪，并且建筑高度限制为6m。虽然对如何在这里设计住宅感到困难，我想设计最重要的还是空间的感觉问题。

最初的考虑是设计成将“帆船”埋在绿树丛中的建筑。按照一般的情况来建就会很高，但是城市规划的高度限制为6m，将建筑的主体埋入斜坡上，碰到高差，就将其设定成几个地平面，按照各自的地平面分别取平均值，这样就比较容易进行设计了。

其实4年前，也就是1974年，我在东临冈本车站的坡面上设计了一座正方形格子重叠的住宅[102]。那时，由于没有很好地解决经济和法律上的问题，最终设计的建筑没有能够实现。此外，第二年也就是1975年，接了一个在静冈县网代的倾斜地段建设一座饭店[103]的设计任务。也是设计了网格重叠的建筑方案。这是一个将电梯间引入隧道，然后向下进入客房部分的设计方案。但是也

102　冈本住宅，1976年，兵库县，是建在一片山坡上的住宅。是一个几何形体的集合住宅，后来成为六甲山住宅的原型。

103　网代项目，是1989年在静冈县网代的沉降海岸突起的部分设计的饭店等综合设施。是一个在陡峭的斜面上埋人几何形体的设计，对六甲集合住宅等有很大的影响。

没有能够实现。也就是说，六甲山集合住宅以前设计的许多同类的方案都没有实现。思考需要长时间的积累，我想，设计了许多方案没有立刻实现也是一件好事。

1978 年前后，运用计算机制图和进行分析计算有了明显的进步。虽然还远远没有达到普及的程度，但是已经开始用于实际工程了。我比较喜欢新鲜事物，很快就将其引入到自己的设计工作之中，起到了很大的作用。岩石地基的计算是一个非常麻烦的工作，按照过去人工计算的话，需要相当长的时间，无法跟上工作的进度，而计算机很快就处理完毕了。

这是一个将斜面的基础做成护崖墙的建筑。因此，可以将护崖墙的费用用于基础的建造，然后将建筑建造在上面。一般来讲，60°陡峭坡面是不能作为建设用地的，所以地价非常低廉，经济上不会有什么问题。如果完全按照法律规定机械地执行也很难做出有意思的建筑。在进行建筑设计时，经常需要在设计方案和经济性、社会性、法规等问题上有所创新。

方案与施工

在设计方案最终确定下来之前，要考虑若干个方案。如果很好地设定了地平面，按照法规上的高度限制 5~6m 是可以解决的。最初的方案是将市区中常见的 2 个盒子式的住宅错一下位，3LDK* 的住宅横着一排，是一个很乏味的建筑。住在后面一栋建筑的人实际上只能看到前栋建筑的后壁。

之后，我们又设计了最复杂的方案。各家各户全部都有一个自己的小庭院，每户面积从 36m² 到 70m²，有单层户型，也有跃层户型，还有一些户型的门厅设计了很高的上下贯通空间。每户平面都是不同的，成了非常有空间魅力的建筑(图 3-20)。

但是，将这个设计拿给业主看时，业主却说，这么怪的房子卖不出去的。日本人经常是在嘴上说喜欢有个性的设计，但在，购买房子时真正有很多平面可供选择

---

* 3LDK，3 是三居室、LDK 为起居室、餐厅、厨房的英文缩写——(译者注)。

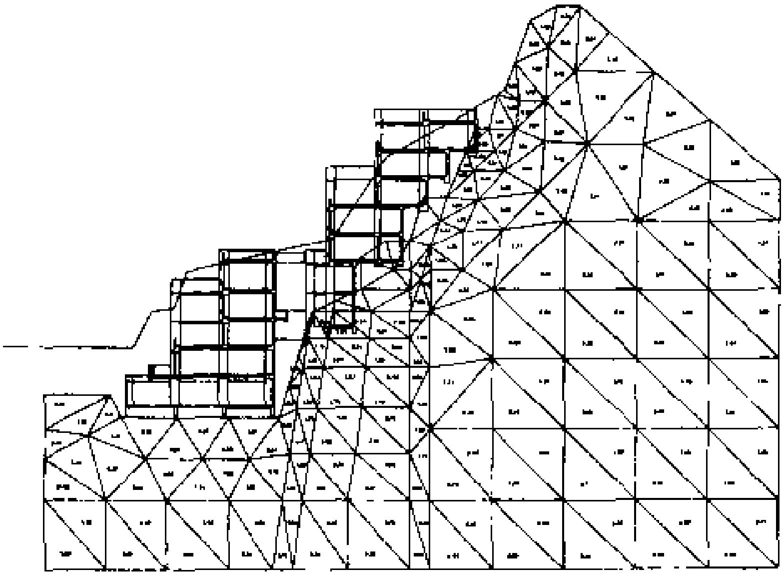


图 3-20　六甲集合住宅 I剖面图 1:1000

的话，却难以做出选择，因为选择需要有勇气。我对业主讲，今后的时代是一个重视个性发展的时代，最终业主还是被我们说服了。

在立面上，从下往上看有 30m，大约 10 层。做成面宽 6m 的网格重叠的形式。虽然看上去是简单的形状，内部却是空间构成、面积等都不相同的户型，是一座共有 35 户的集合住宅。

当时制作了网格模型，网格是表现理性或是形成整合性建筑的重要元素。如何在简洁的形状中构筑出复杂的空间呢?不应该持“按照法规只能这么做”的态度，关键是思考在不破坏网格的前提下，如何发挥建筑用地的个性，同时解决法律的、技术的、功能上的问题。但是在设计中往往有许多要素相互矛盾，而并非那么简单。

建筑与美术的另一不同之处就是，一旦开始施工就是直接担当现场施工的人在发挥作用。在具体施工过程中，必须与施工人员一起协同工作。就像是在制作巨大的雕塑一样有意思，同时这也是艰苦奋战的开始。

好不容易过了难以对付的法规关，进入施工，又出现了大的建筑公司不给施工的问题。说施工中很可能出现山体滑坡，这个工程太危险，难以承接。最后，承接这个工程的是一个小的建筑公司，此项工程是该公司全年工作量的一半。由于现场人员不足，测量也是我们帮

助做的。用地坡度为 60°，虽然还不需要绑上保险绳进行作业，但也是非常危险的。从上面看的话，很可怕，我们淌着冷汗进行了测量。

我们事务所派出了两名二十六七岁的年轻人，他们派出的现场监理人员也差不多是两名同龄的年轻人。我们事务所的人与公司的监理人员都是第一次做这样的工作。也正因为如此，他们都有一种天不怕地不怕的精神。他们削去了大量的土方，挖到地下 35m 左右的时候，还真是不敢往下看。我们一直在担心下大雨会不会发生塌方。现场监理人员又没有经验，一边想一边做。两边都是没有经验的人在负责施工，所以每天都很紧张。我们努力工作战胜困难的态度，给现场工作的人们以很大的勇气。如何使施工现场的人们能够充分理解自己的想法，并能够使他们为此而努力工作，也是建筑师所需要的能力之一。

1983 年，六甲山集合住宅没有发生大的事故而圆满竣工(图 3-21)。这个工作是从 1978 年开始的，共用了

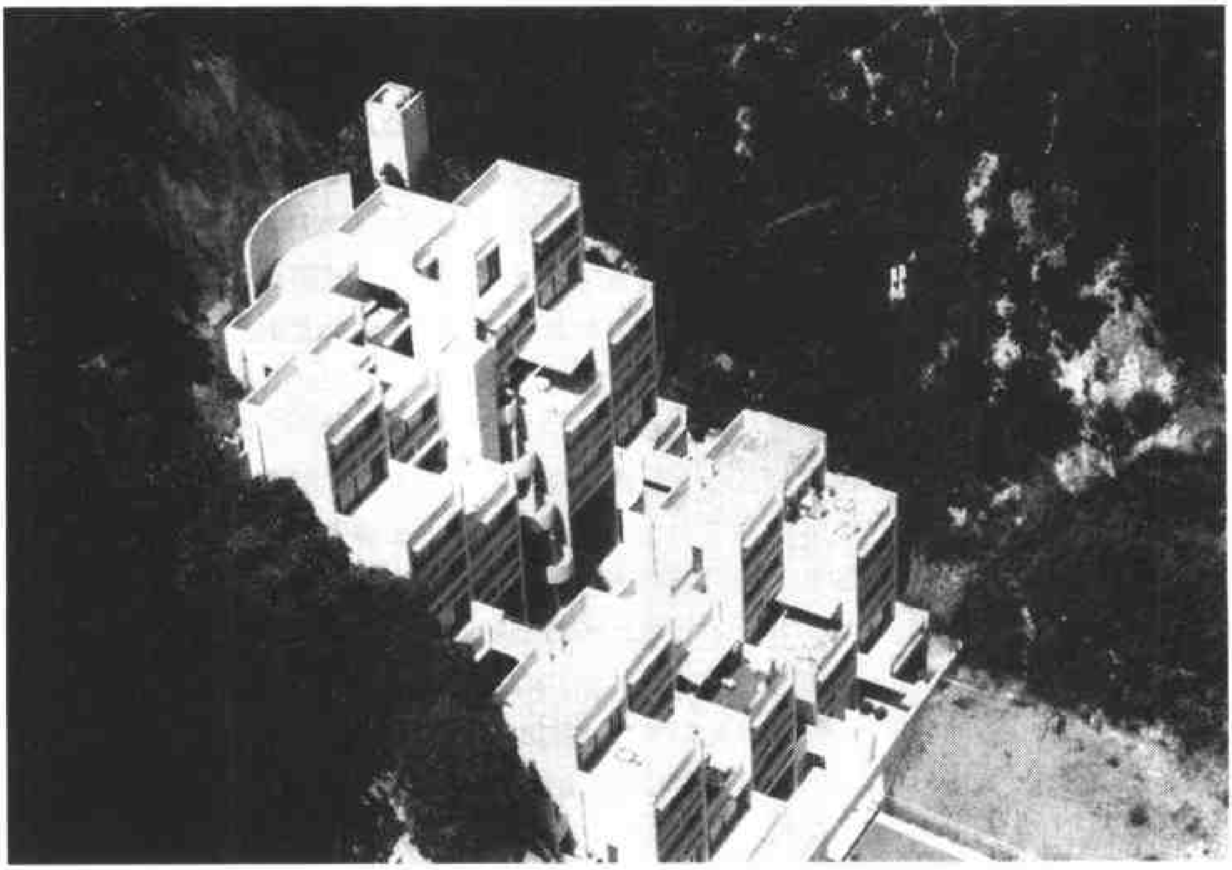


图 3-21　六甲集合住宅 I

5年的时间，我希望每一户都有自己家的大阳台。柯布西耶也设计过在斜坡用地上的“勒库和勒布的集合住宅”。有名的“设计工作室5”在瑞士设计了“哈伦·西德伦格”[104]集合住宅。希望我设计的六甲集合住宅能和这些建筑一样，使住户能体会到在外部空间生活的乐趣。可是，通过设计这座住宅我明白了一个道理，日本人大部分并不愿意在室外生活。他们早上六七点离家上班，回到家已经是夜里10点以后了。对无法享受生活乐趣的日本人来说，大阳台是没有意义的。但是，我还是期待着今后会有越来越多的人能够享受自己的生活，在大阳台上种上一些植物，时而在阳台上举行一些聚会等等。

104 哈伦·西德伦格(Halen Siedlung, 1961年)，瑞士拜伦“设计工作室5”设计。运用常见的清水混凝土现代网格，巧妙地利用各种地平高差和中庭、屋顶花园等立体组合手法，是具有丰富生活空间的集合住宅的杰作。

建筑与安全

在这块用地的附近还有两千多坪的土地，也是岩石快要坍塌的土地。这块土地的所有者是另外的业主。他来打听，反正也要做护崖墙，能不能靠着六甲住宅也建设同样的住宅呢?大家都知道建筑是要与道路相邻的，这块建设用地的前面是一座民居，不与道路相邻。业主说想委托我们做设计，但也希望我们能说服这家住户的主人。说服住着人的住户是非常困难的事，我很犹豫，但在业主的强烈愿望催促下，我用尽了全力再一次设计了一座坡而住宅。但是，问题接连不断地发生了。这项工程始于1982年，完工时已经是1993年，用了10年多的时间。

与第一期一样，这是一座不到6m的网格互相重叠着的14层集合住宅，50户的平面全部都是不同的。

从原理上讲，集合在一起居住，就是为了设计出很宽松的公共空间。但是日本的集合住宅没有公共空间概念。即使有一个公共使用的会所，大多也都是设在不见阳光的北侧。这样，人们都不愿意到这里来。而我在这里设计了一处很好的共用空间。我想，共用空间应该设计在面南的最好位置，在能够眺望的屋顶花园位置设计了游泳池和会所。游泳池设在了9层，在这里游着泳还可以看到大海，可以眺望到淡路岛和关西国际机场。第

一期的业主和第二期不同，但建设用地相邻，我考虑在一、二期之间设计一处大约 600 坪的大型绿地。向业主说明后，回答是这太浪费了。提出了很多不满意的地方，首先是楼梯太宽，共用空间太大，游泳池太大等等。经过我的反复说明，最后终于同意我们的方案。

和一期工程一样，法规上的限制还是很严的。我们想通过设定地平面的努力，用 2 层的设计手法进行处理，来闯过法规审查关。看了我们的方案后，神户市规划局的主管人员说，从哪也看不出这是 2 层的建筑呀。但我们认为这个设计在法规上没有问题，我们没有屈服，经过反复申请，最后终于得到了批准，前后用了大约 5 年的时间。

更大的问题是，用地的中间有一处地质活动断层。当然，对建筑来说确保人的生命安全是最为重要的课题之一。我们想了一个对策，在后方的岩石上用钢缆拽住建筑的后背。这一方法叫做接地锚法，使得地震时建筑不会向前倾倒。又将建筑主体定位在坚固的岩石层上，这样，对于水平的力就会有相当大的抵抗作用。对建筑设计来说，事先能够在多大程度上对不利条件进行摸底了解，并尽可能地想办法进行处理是非常重要的。

就这样开始了施工，看一下施工中的照片，的确很难看出它是 2 层的建筑。当然并不是第一期的屋顶平台没有使用，而是在第二期的屋顶进行了大量的绿化。考虑了若干个坡面用地的住宅方案，每次都进行了新的挑战。由于我们对神户周围以及阪神之间的住宅用地情况有比较详细地了解，因此没有被这许许多多的难题难倒，而找出了正确的解决方案。我个人在想，希望入住这个集合住宅的人是一些有个性的住户。但实际上并非如此，如今入住者近半数都是外国人。很好地使用这种有个性的住宅，对于日本人来说也许还是有些困难的。

阪神大地震一星期后，我去看了这些住宅。事先我们做的各种努力还是起到了重要作用。那么强烈的大地震，住宅基本上没有裂缝，而且建筑物内部的家具也没有倾倒，甚至连墙上挂的画都没有掉下来的。

不断前进

多少年来，我一直都是努力思考着向前奔跑，但是坐等还是不会有设计任务来的。我们经常都是在积极地去找设计任务。杰克逊·保罗克经常是超越画框的范围去作画的。我们也是经常超出所给设计任务的范围进行新的挑战。第二期正在建设的1991年，我们注意到了这块用地的后面有神户制钢公司的一片职工宿舍。我想如果可以的话，将这一部分也设计成坡面住宅不是很好吗？于是我们做了设计方案。

神户制钢是神户最大的企业之一，我找到社长说“这里的宿舍已经老化了，应该翻建了。我们在这里建造了第一期和第二期坡面集合住宅，也想将你们这里设计成坡面住宅。你们是不是也应该重建呢？”结果社长说“你不要在这里胡闹”，将我赶了出来。

尽管如此，我们还是坚持做了设计方案。这么大的规模，应该考虑到不仅要有住宅，还应该设计一些幼儿园、老人院、公共浴室等设施。1992年年末，按照设计方案做出了模型(图3-22)，这一次我找到了神户制钢的会长牧冬彦先生，讲解了我们的设计方案。牧会长听完我的讲解后，说很有意思，表示了他对我们这个方案的兴趣。一般的集合住宅都是单一的平面，相同层数的建筑排列在一起。而我们这个方案有2、3层的，还有4层的，也有10层的高层住宅。这是一个有多种选择的集合住宅。设计中充分发挥坡面住宅的特点，1、2层难以看到大海，就设计了宽敞的大阳台、接地的大庭院，构筑了各种叠加错落的住宅。有大家共用的庭院和游泳池。在与二期工程之间设计了约1000坪的绿地。如前所述，集合住宅真正的价值就在于它的公共空间。特别是低造价建筑，集合住宅各户的平面本身是不能随便改动的，户内是不能有太大差异的。各户的房价是大致定好的，超出售价的部分就将其考虑成公共空间。有那么多住户的话，大家各自负担一点，也就可以得到很大的“共有财产”。

就这样我们拿出了自己的方案，但还是没有实现。

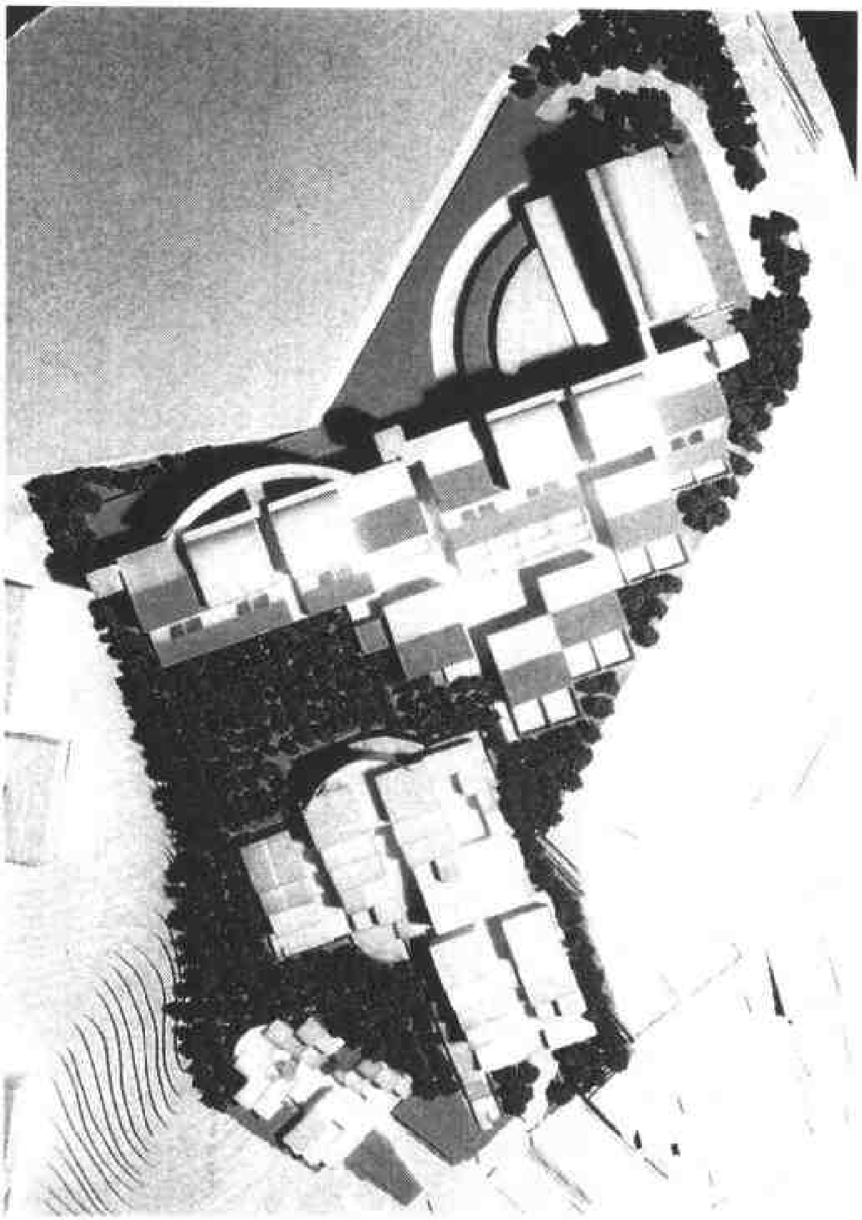


图 3-22　六甲集合住宅Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ期模型。

到了 1995 年 1 月 17 日阪神大地震，老化的宿舍建筑本身还没有太大的损伤，但是，设备几乎完全瘫痪了，再也没有办法住下去了。厂方又把我们叫去，告诉我要拆掉重建了。由于我们设计的概念性构思图基本已经完成，之后又通过了结构计算和设备设计、建筑法规的申请等，在震灾后只过了 3 个月就开始新住宅的施工建设了。

我想讲的是，建筑师不要在家等着人家来委托自己做设计，而是要时刻准备一些想法。其间我经常得到这样的回答，“你的想法太幼稚了”。我想其实每个人的想法都是不一样的。有 70 岁开始出现青春旺盛期的人，

也有进入一流企业遵循终身雇佣、论资排辈地生活，20来岁就开始失去青春活力的人。但是，人们还是往往讴歌青春常在的精神，勇往直前的精神。肉体的老化是自然规律，而精神却不同。通过自身的努力，挑战精神和勇气甚至还会不断地提高。

第三期工程按照计划明年(1999年)4月竣工开始入住(图3-23)。建筑生产是一项时间性计划性很强的工作。一般来说，基础占一半的时间，基础以上占一半的时间。有时基础工程往往需要更多的时间。因此，基础工程完成就意味着完工了一半。请同学们记住，这与学习建筑是一样的，学习基础是非常重要的，表面的东西、流行的东西等是可以简单模仿的，学生时期不打好基础，以后就很难上去。

第三期工程使用了大量的预制混凝土做法。因为是震灾后的住宅重建，要求用二期工程的约三分之一的低成本来建设。

第三期工程正在顺利进行，我们现在又在描绘着邻



图3-23　正在建设中的六甲集合住宅Ⅲ期工程。

接地块的蓝图。这也是一个大的工程，我们将它定义为第四期工程。从一期到三期将整个山体都建成了坡面住宅，如果第四期工程全部实现的话，我想还要用10年的时间。

文化是创造性的

现在日本的经济、国家体系正在经历着大的变革。可是，无论什么时候创造性都是非常重要的。

前些时，韩国总统金大中来日访问，在大阪召开了“文化人聚会”。我和千宗室*接到邀请，参加了聚会。当时，金大中讲了很有意义的话：

“今后的时代是创造性的时代。创造性的交流比起经济性的交流会具有更大的力量，其中年轻人的作用更加重要。历史上韩国的青瓷、白瓷陶工们被带到九州来，创造了伊万里文化。以后它被传到了荷兰代尔夫特，之后又传遍了全世界”。

作为最早诞生陶瓷器的韩国，希望得到专利使用费。如果在东京对首相讲的话，也很难得到理解，就没有开口，而到大阪来讲。我很佩服金大中总统的这一想法。

比如，日本的大企业产值很高，最近利润率极度下落，出现了赤字，创造的利润无法养活所有的雇员。但是，好莱坞制作的电影，比如获得奥斯卡奖的《泰坦尼克号》的电影作品等被世界的人们所接受，获得200亿到300亿的利润。这样一想，创造性的交流就可以换算成具体的经济数字。在文化方面日本对世界做出的最大贡献是动画片文化。日本的动画片成为世界文化的同时，也对世界经济的流通起到了催化剂的作用。

金大中在结束语中说，“希望今天出席会的各位，能够通过创造性的活动与韩国的同行们进行交流”。

听到这里，我对日本的文化人多少有些担心。到会者的平均年龄，我推算了一下，大概是70岁左右。有梅卓忠夫先生、梅原猛先生等许多著名人氏。金大中总统讲到“我希望一定要请大家尽力”时，突然停住了，没

* 千宗室，日本茶道本家。——译注

有往下讲。我想，他是看到参加会的人年事已高而停止讲话的吧。

听到金大中总统的话，我又一次想到，自己思索的重要性。这一点希望同学们要牢记。我没有得到在学校学习建筑的机会，对作为一门学问的建筑学知道的并不很多。在工作中遇到了很多的困难。同时也知道如果不坚持思考，就更加没有自己站稳脚根的地方。我在年轻的时候，就决心要度过永不“毕业”的人生。大学生很快就可以毕业，大学毕业以后往往会在社会的大潮中随波逐流。这就不好了。我希望大家即使与社会的大潮相悖也要有自己的思考，自立地生活下去。

这个讲座还有两次，我想讲一下建筑的做法和构思方法的基本情况。想做建筑但是很少有那么好的机会。一旦突然间有了设计任务，站在了设计师的位置，也未必就能立刻做出好的建筑。这就要求我们平时进行思考、设计的训练。认真思考自己应该站在什么立场做设计是非常重要的。伊萨姆·诺古奇的方法就是，这样不行，那样也不行，在自我否定中前进。人如果满足现状就会止步不前，自己应该具有主动思考的能力，而且自己要能够冷静客观地思考，持有自我批评、自我否定的能力。日本人有在顺境中得意洋洋，自己什么都好的倾向。任何时候都应该从原点出发，从年轻时就要培养自己冷静思考的能力，否则在漫长的人生历程中就会丧失远大的志向。

[第4讲]———— 走向有生命的建筑

上一讲我们讲了现代美术的内容。在现代美术领域，一般来说一个艺术家不需要借助他人的力量，而完全凭借自己的力量就可以完成一件艺术作品。当然也有几个人共同合作完成一件美术作品的方法，这种方法我们称它为协作法。

与之相比，建筑可以说在所有的阶段都必须进行合作。建筑师不仅要具有自己的理想，还需要有在经济上能够给予支持的业主，需要结构和设备专家的配合，需要建筑公司以及施工现场工作人员等的配合工作。总之需要有将他们统合到一起向着一个目标奋进的能力。

我们经常可以听到，建筑师并不像画家或钢琴家那样独自一人就可以发挥自己的艺术才能，建筑师本身并不直接进行作品的制作，而是率领许多人进行工作，给他们下指示，在操作手法上与电影导演或交响乐团的指挥有些相似。

勒·柯布西耶[105]就是一个好的协同作战型的建筑师。他作为现代建筑的大师给我们留下了许多优秀作品，给世界上学习建筑的人们以很大的影响。不只是他的建筑作品，包括他的工作推进方法等都值得特书一笔。对我来说，与其说他的建筑作品给了我很大影响，不如说从他挑战人生的生活态度，以及工作方法中学到了更多的东西。

105 勒·柯布西耶(Le Corbusier1887 - 1965年)瑞士出身的建筑师。以巴黎为基地，通过《新精神》杂志等，提出了综合艺术的革新主张，现代建筑的五项原则，对CIAM的创立等现代建筑理念的形成起了主导作用。代表作有“萨伏伊别墅”、“朗香教堂”等。

出访勒·柯布西耶

我 20 岁出头时，也就是说与在座的同学们相同的年龄段，有许多强烈的愿望和感受，有许多感到疑惑不解的问题。这些愿望和疑问有意无意地伴随了自己的一生。这些东西对我现在的建筑创作究竟有什么样的影响呢?今天就这个问题谈一下自己的一些想法。

我第一次看到朗香教堂的草图是十八九岁的时候。当时就被它那强烈的魅力吸引住了，开始对勒·柯布西耶这个人物发生了兴趣。勒·柯布西耶是一个什么样的人物呢?他在什么样的地方工作?只凭书上提供的信息难以对他进行深入的了解。我决心到欧洲去亲眼见一见他。1965 年 4 月底的一天，我从横滨乘船到了纳霍德卡，然后乘火车经由西伯利亚到达了莫斯科和列宁格勒，后又经芬兰到达了巴黎，到达巴黎时已经是 9 月份了。非常遗憾的是勒·柯布西耶在 8 月 27 日就已经去世了。但我还是找到了他的设计事务所。我本身并不是做研究的学者，一些解释也许是自己主观的理解。下面对两位 20 世纪建筑大师勒·柯布西耶、密斯·凡·德·罗[106]，和现代建筑使用的有代表性的材料——钢、混凝土，以及将这些材料初次用于建筑形态的各种情况、施工方法等做一些浅析。

在勒·柯布西耶长期的建筑生涯中，通过与他人合作，从合作者那里学到了许多东西。最典型的是弗兰克·劳埃德·赖特，赖特从家具类的椅子、桌子到一些窗帘、地毯等织物的草图都是自己亲手设计。

勒·柯布西耶曾经与阿梅代·奥占芳[107]、费尔南德·莱格尔[108]、皮埃尔·让纳雷[109]、让·普鲁韦[110]等人进行过各种各样的工作上的合作。前些时，在东京搞展览的夏洛特·佩里亚尔[111]也在勒·柯布西耶的设计事务所工作过。勒·柯布西耶设计的建筑中相当一部分家具是由夏洛特·佩里亚尔设计的，也许是勒·柯布西耶有意识将他安排在自己的设计事务所里的。传说勒·柯布西耶经常是早上画画，下午做建筑设计。但实际上是由于经常找不到建筑设计任务，或

106 路丁·密斯·凡·德·罗(Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969 年)，德国出身的建筑师。曾在彼得·贝伦斯的事务所学习建筑，为逃脱纳粹的追踪移居美国。以钢材和玻璃为材料留下了许多追求现代主义均质空间到极至的作品。和勒·柯布西耶一起为确立现代建筑做出了重大贡献。代表作有“巴塞罗那博览会德国馆”、“范斯沃斯住宅”、“西格拉姆大厦”等。

107 阿梅代·奥占芳(Amedee Ozenfant, 1886 - 1966 年)，法国画家。提倡立体主义，通过与勒·柯布西耶共著《立体主义之后》、《新精神》等进行了许多大众宣传活动。

者是在战争时期才埋头做画的。在他理智风度的背后却隐藏着异常的激情和自由的灵魂。一个时期他受毕加索等人的影响很深，其作品与毕加索绘画氛围非常相近。

勒·柯布西耶 1887 年生于瑞士，1921 年去了巴黎。20 多岁时就已经在瑞士工作了。在瑞士工作时，钢筋混凝土还没有在法国普及。据说那时他就给许多地方写信说“我可以设计混凝土建筑”。建筑设计在某种意义上讲需要很大的煽动性，虽然当时与现在无法相比，信息意识比较差，但是他非常了解信息的重要性。他是一个非常会宣传自己的人，一生出了很多的书。他非常有名的一个特点就是将自己参加过的工作全部做了记录。

勒·柯布西耶还是一个非常会喊口号的人。如他讲的“绿色、阳光与空间”，提出了屋顶花园、底层架空、自由平面等现代建筑五项原则。认真考虑一下就会发现，当时思考这些的不仅是勒·柯布西耶一个人。但是我想，像他这样加人了自己的理论，简洁明了地进行宣传的人似乎是没有的。“绿色、阳光与空间”这样的口号似乎带有一种政治性色彩。将他人也在进行着的工作很巧妙地归为己有，形成了对自己的宣传。勒·柯布西耶在探索符合现代建筑精神的东西上，将机械所具有的某种现代化的普遍性本质构筑成自己的“理念”，并将其具体到有形的建筑上。在追求自己的“理想”中，往往陷人脱离社会的危险境地。勒·柯布西耶在巨大的成功的背后，贯穿着纯粹的“理念”，他不断地关注着社会，进行着交流。其中许多东西来自他本人与生俱来的天资。

1965 年没想到的是我没有见到勒·柯布西耶本人，却看到了他的萨伏伊别墅，当时的萨伏伊别墅没有现在这样漂亮，荒凉的像一座破旧仓库。我还去看了朗香教堂、拉图雷特修道院[112]和马赛的达比特住宅。亲眼看到了混凝土作为勒·柯布西耶建筑主要材料的原作。当时，像雕塑一样自由表现的混凝土建筑给我留下了强烈的印象。使我感觉到混凝土是象征着自由表现的一种材料。现在我的

108 费尔南德·莱格尔（Fernand Leger, 1881-1955 年），法国画家。受塞尚与毕加索的影响，成为立体主义中心人物。后以机械与人的共同工作为主题，倾向机械性的表现，创作了有强烈力量感的平面作品。代表作有“建设者们”等。

109 皮埃尔·让纳雷（Pierre Jeanneret, 1896-）瑞士出身的建筑师。是勒·柯布西耶的堂兄弟，与裴里安一起与勒·柯布西耶协作进行家具和建筑设计。

110 让·普鲁韦（Jean·Prouve, 1901-1984 年），法国建筑师。发挥金属工艺技术的特长，发表了许多与单一规格品截然不同的工业建筑，推进了现代建筑与工业生产的完美结合。对皮阿诺、弗斯特、罗杰斯等现代建筑师有很大的影响。

111 夏洛特·佩里亚尔（Charlotte Perriand, 1903-），法国家具设计师。与勒·柯布西耶协作设计了衬肘椅、躺椅等。对现代功能主义设计发展做出了贡献。代表作有“谢兹隆”等。

112 拉图雷特修道院（Monastery of Saintemarie de-la-Tourette, 1959 年）法国，勒·柯布西耶设计。用清水混凝土建造的修道院。由直线的形体构成和雕塑部分组成。巧妙计算处理过的内部空间及光线等充分表现勒·柯布西耶晚年的风格特征。

建筑使用清水混凝土材料的设计较多，这也许是由于我20岁出头时见到了勒·柯布西耶的混凝土建筑，受它影响的缘故吧。

可是，在走访勒·柯布西耶的混凝土建筑的过程中，却意外地发现了奥古斯特·贝瑞[113]1903年在巴黎偏僻的富兰克林大街上设计的清水混凝土住宅[114]，建造得很好很结实(图4-1)。这是奥古斯特·贝瑞自己购入土地，自己作为房主，设计的一层办公、最上层自己居住的建筑。这座建筑的特点是墙体与柱子各自分离。20世纪初，刚好是钢筋混凝土开始出现的时期。这以前的建筑都属于古代建筑，或文艺复兴或巴洛克建筑。即所谓的墙体建筑，换句话说，就是重力作用下凭借材料的摩擦力和耐压力构筑起来的建筑。因此、形态受到限制，表现也只限于表面上的一些装饰而已。但是，钢筋混凝土的出现使得建筑的构架不仅有压力，而且还有弯曲力和张力的传递，出现了墙体和柱子分离的结构，进而出现了乍一看有反向重力作用的形态上自由表现的建筑。也就是说，至此建筑才真正获得了“表现的自由”，装饰之外也可以自由的表现，我认为这是现代建筑的一个很大的成果。

奥古斯特·贝瑞1923年设计了圣·德·朗西(勒·朗西大教堂[115])，这是钢筋混凝土最早的教堂建筑。遗憾的是虽然勒·朗西大教堂是钢筋混凝土建筑，但是其形式却没有发挥出混凝土这个现代材料的作用。28根高11m的柱子转了一圈，周围都是用彩色玻璃围起来的玻璃幕墙[116]。空间形式与其说是现代建筑不如说更近似哥特建筑。平面也沿用了传统的教堂平面，没有多大的新意，建筑本身与巴黎西泰岛上的太阳教堂非常相似，没有多大的发展。

但是，在这之后参观的勒·柯布西耶晚年设计的朗香教堂(1950—1954)却使我非常吃惊，竟能够设计出这么漂亮的建筑！勒·柯布西耶在思考与过去决裂的建筑中，考虑了现实实用性的同时，更考虑了诗一般的美学，以及新的材料。他将所谓的20世纪的新艺术，即对人类而言的新精神注入了建筑之中。他亲自开创了现代

113　奥古斯特·贝瑞(Auguste Perret, 1874-1954年)，法国建筑师。对钢筋混凝土结构的现代主义造型的确立做出了重要贡献。代表作除有“富兰克林路住宅”、“勒·朗西教堂”等之外，还有一些古典主义作品。

114　富兰克林路住宅(Apartment Buildings, Rue Franklin 1903年)法国巴黎，奥古斯特·贝瑞设计。最早的钢筋混凝土结构实验性建筑。装饰性要素和柱子、梁清楚地分离，结构上可以自由地构成墙体。

115　勒·朗西教堂(Notre Dame de Raincy, 1923)，法国朗西，奥古斯特·贝瑞设计。钢筋混凝土材料最早的建筑。清水混凝土拱顶用高11m的细混凝土圆柱支撑，墙体从结构中解放出来，做成整面的彩色玻璃。

116　结构上非承重墙体的总称。由于独立于承重的结构体，外墙可以使用玻璃和金属板等。革新性地扩大了建筑表现的可能性。



图4-1　贝瑞，富兰克林路住宅

建筑，而后又背离了作为理念的现代建筑五项原则，从束缚自己的理性中解放出来，设计了大体量的有力量感的混凝土建筑。

萨伏伊别墅

建筑系的学生大概都会在二三年级时做萨伏伊别墅的描图练习(图 4-2)。我最初看到这张照片时非常吃惊，它与 19 世纪以前的建筑完全不同，似乎从大地上被轻轻地举起来的形态，让人感觉非常新鲜，从这座建筑中我感觉到了现代气息，或者说不可思议的感觉。

1923 年至 1929 年被称作勒·柯布西耶的白色时代。现在作为勒·柯布西耶基金会和勒·柯布西耶美术馆的简奴勒住宅和 1929 年的萨伏伊别墅可以说是他的代表作。按照他自己倡导的现代建筑五项原则，建造出的与以往的石砌结构形式的建筑彻底决裂的里程碑建筑。

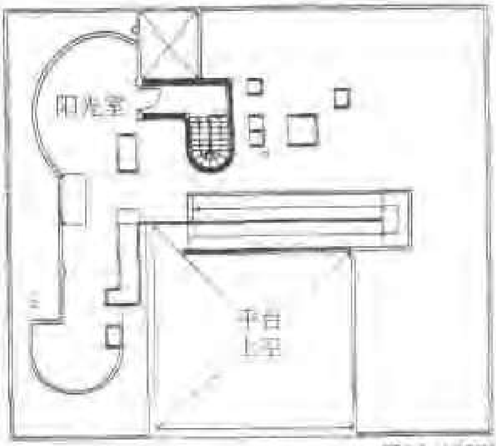
包括这座有名的萨伏伊别墅草图，勒·柯布西耶所有的草图都保存在这里。从开始设计工作到去世，草图、渲染图、绘画全部保存完好是非常少见的。我想，当初是很有意识地将它保存下来的吧。

萨伏伊别墅是底层架空的 3 层简洁方盒子建筑，通过底层架空使这个方盒子浮在了空中。底层架空我想是为了预备作车库的吧。以前的建筑都是比较厚重的，都是以重力形成的。这座建筑中被底层架空所举起来的方盒子的二层部分可以看成是一个面，一层可以说是一个线，再上一层是正方形盒子上放着的体块。最初我看到它时，觉得柱子和墙体各自独立，非常有趣。石结构建筑是依靠重力构成的建筑。从重力中解放出来，通过底层架空将建筑轻轻举起来。建筑，几乎都是只看过一次并不能马上理解的。我最初看到这座建筑时，只感觉到它是有超前性的底层架空的富有魅力的轻盈空间建筑物而已。

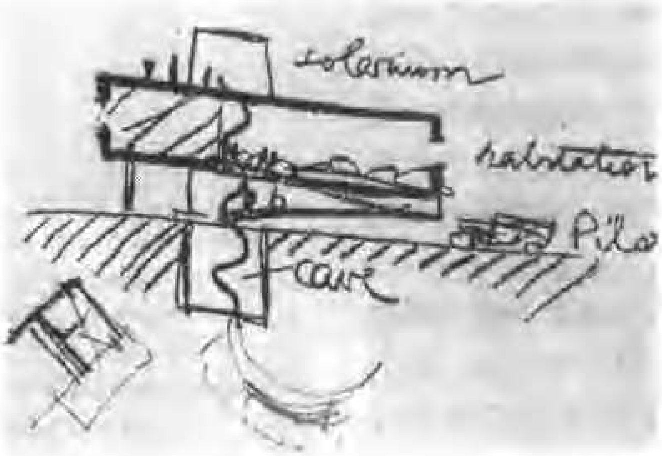
萨伏伊别墅从二层到屋顶，中间有坡道，可以上下。从外部看它是一个简单的方盒子，进入内部是一个很有意思的空间，变成了完全自由的盒子，这是很有意思的。盒子底层的支撑柱子是圆形柱，进入墙体变成了方柱，与自己设计建筑时的想法不同，现实中不好处理的地方就做成



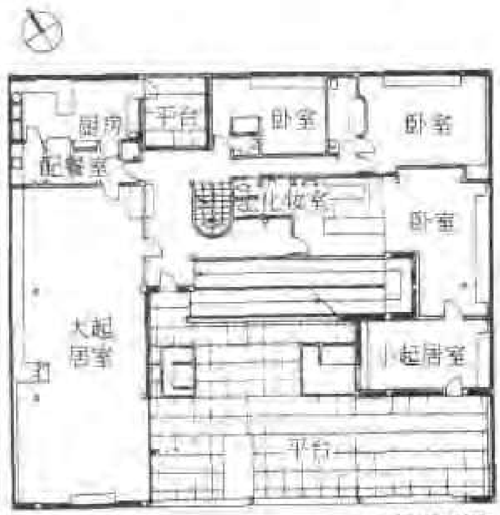
外观



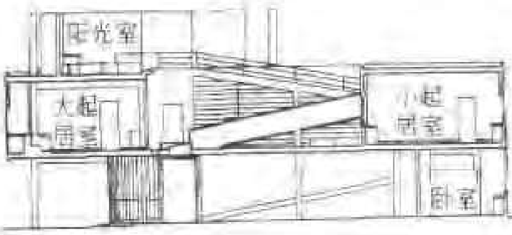
屋顶平面图



构思草图



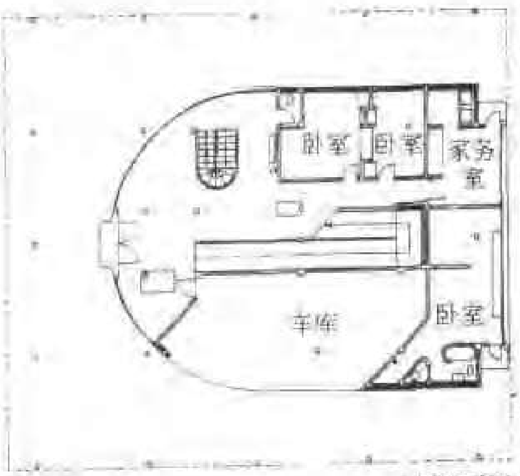
2层平面图



剖面



剖面



1层平面图

1:400

图 4-2 萨伏伊别墅

方柱，这种处理上的随意性也很有意思。

巴黎市区保存的拉劳谢·简奴勒住宅也是一样的，也是简洁的方盒子建筑，也是用底层架空、横长窗和自由平面构成的。从1923年—1929年的白色时代勒·柯布西耶设计的都是非常理性的建筑。此后，与从前的建筑决裂，踏入了新的时代，创造了现代建筑的原型。在发表了许多这种理想建筑作品的同时，勒·柯布西耶还反复强调建筑以及住宅的功能性、居住的舒适性是非常重要的。在同一时期，密斯·凡·德·罗用钢材和玻璃建造了轻巧透明的建筑。勒·柯布西耶也在白色时代建造了许多轻巧的建筑。有关这些内容在彰国社出版的富永让的著作《再读现代建筑空间》一书中有详细的描写。

前面讲到的朗香教堂与拉图雷特修道院，是勒·柯布西耶晚年建造的建筑。与上面提到的白色时代建筑不同，虽然比较小，但是，是非常具有动感的建筑。混凝土与以前的材料不同，可以塑造自由的造型。对从前绝对可靠的砖石结构建筑来说，它是将抗压性能强、抗拉或弯曲比较弱的混凝土的缺点通过钢筋的互补形成了钢筋混凝土的新构造体系。最终，勒·柯布西耶无论是在视觉上还是空间上都做出了非常有动感和有趣的建筑。

我第一次看到朗香教堂的时候，就被其内部的从各种色彩斑斓的窗户射入的光线所感动，这是一座以光为主题的成功建筑。罗马的潘泰翁神庙顶部开了直径为8m左右的圆形天窗(图4-3)。这座建筑也有来自各个方向的光线。可是当我第二次来到这里时，淡化了对其个性形态印象的关注，感觉到这座建筑是以视觉为中心设计的建筑。但最近当我时隔很久又一次来到这里的时候，听到教堂里唱起了赞歌，那回响在内部空间的声音浸入了我的心中，我又感觉到这座建筑是以听觉为主设计的建筑。我在想，勒·柯布西耶是不是想要在这里设计出通过五官可以感觉到的建筑。每次来到朗香教堂都有新的感受，到拉图雷特修道院也有同样的感觉。这些建筑作为采用了混凝土这个可以进行自由表现的材料建造的建筑，作为本世纪的里程碑一定会流芳百世。

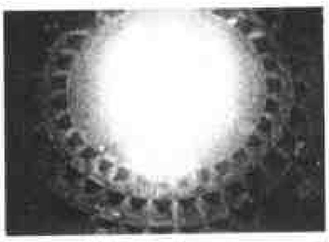


图 4-3　潘泰翁神庙

密斯·凡·德·罗

我不仅受到勒·柯布西耶的影响，也受到密斯·凡·德·罗很大的影响。特别是年轻时时间较多，今天去看密斯·凡·德·罗的建筑，明天去看勒·柯布西耶的建筑，看了许多他们的建筑。

密斯·凡·德·罗1886年出生，勒·柯布西耶1887年出生，年龄仅差1岁。同一时期有这么强的对手是非常要命的事。前些时，我去听了横山正先生的讲课，其中讲到了巴洛克的弗朗西斯科·波洛米尼[117]和乔瓦尼·洛伦佐·伯尼尼[118]。

他俩也是正好相差1岁，一生都互为对手。密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶也是同一时期出生，终生作为对手，时常作为时代的先锋，一方以混凝土作为材料，一方以钢材和玻璃为主要材料进行建筑创作。据说密斯·凡·德·罗和勒·柯布西耶一度曾在同一所设计事务所工作过。密斯·凡·德·罗1920年至1930年期间被纳粹追逐，离开欧洲，1934年到达美国。1919年在德国的威玛创建了进行新式设计创作活动以及新式教育的综合造型艺术学校——包豪斯。沃尔特·阿道夫·格罗皮乌斯[119]也于1933年遭到法西斯的迫害，被迫关闭了这个学校，在同一时期逃亡美国。这些来自欧洲的优秀人才对二次大战后的美国建筑事业发展，以及现代建筑的发展做出了很大的贡献。

密斯·凡·德·罗在德国表现主义时期的1922年设计了钢材、玻璃的摩天大楼，1929年设计了抽象的透明性很强的巴塞罗那博览会的德国馆[120]，创造了所谓的具有普遍意义的开放空间，以及称为"万能空间"的概念。他到达美国以后，在芝加哥设计了湖滨公寓[121](图4-4)，这是世界上第一个用钢材和玻璃建造的透明性建筑。此外，他于20世纪40年代设计了一些IIT(伊立诺伊工学院)的校舍，开创了现代建筑的里程碑。

与勒·柯布西耶不同，密斯·凡·德·罗不善于与他人对话。据说他到美国之后的近3年里将自己关在饭店，完全不与他人对话。但是他在这段时间里，埋头思考运用

117　弗朗西斯科·波洛米尼（Francesco Borromini, 1599-1667年），意大利巴洛克盛斯的最具有独创性的建筑师。喜欢用曲线的富有动感的平面，设计了许多具有立面构成的作品。代表作有"圣·卡勒·欧·克德勒·风塔教堂"、"圣·提波·黛拉·萨比恩教堂"等。

118　乔瓦尼·洛伦佐·伯尼尼（Giovannni Lorenzo Bernini, 1598-1680年），意大利巴洛克代表性雕塑家、建筑师。继玛迪勒娜之后任圣彼得大教堂的主任建筑师，为现今我们看到的巴洛克建筑做出了贡献。代表作有"圣·彼得大教堂的大柱廊广场"等。

119　沃尔特·阿道夫·格罗皮乌斯(Walter Adolf Gropius, 1883-1969年)，德国出身的建筑师。曾在皮·贝伦斯的事务所学习，后独立。发表了现代建筑先驱性的作品。作为包豪斯的领导人，为现代建筑体系的建立做出了巨大的贡献。之后，受法西斯迫害移居美国，为确立美国的现代设计做出了很大的贡献。代表作有"德骚包豪斯校舍"等。

120　巴塞罗那博览会德国馆（German Pavilion, 1929），巴塞罗那，密斯·凡·德·罗设计。是由顶棚、地板、钢柱构筑的空间，用大理石和玻璃隔墙进行空间分割，通过水池和雕像等手段实现了流动性的空间景致。

121　湖滨公寓(Lake Shore Drive Apartments, 1951年)，芝加哥，密斯·凡·德·罗设计。密斯倡导的"玻璃摩天大楼"最初的实例。两栋26层平面相同的建筑。

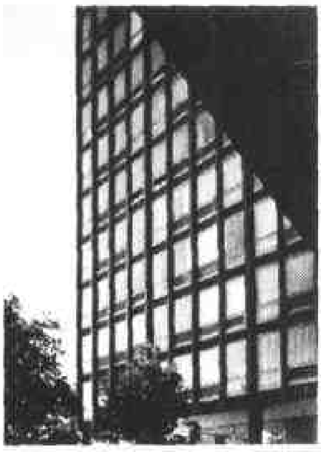


图 4-4 湖滨公寓

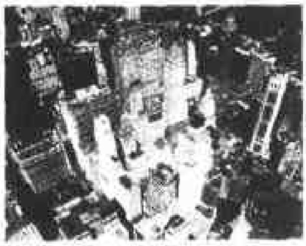


图 4-5 曼哈顿

钢材和玻璃表现全新建筑的问题。大量生产性体系的建立推进了工业产品的生产。钢材、玻璃被认为是一种容易掌握的材料，要追求密斯·凡·德·罗构想的透明性高、整合性好的建筑，钢材和玻璃是不可缺少的材料。

密斯最具有代表性的作品是纽约的西格拉姆大厦[122]。勒·柯布西耶的方盒子混凝土建筑现在已经遍布了全世界，但是密斯设计的位于曼哈顿的用钢材和玻璃建造的西格拉姆大厦也对全球的建筑具有相当大的影响。密斯和勒·柯布西耶都是于 1930 年前后开始这些建筑构想的，因此，我想现代建筑也就是从这一时期完成了基本的思想构架。

在设计中思考

这是一张曼哈顿的照片(图 4-5)。有番那姆大厦、西格拉姆大厦,还有 SOM 设计的著名建筑——利华大厦[123]。这些大厦有钢材幕墙,也有铝合金幕墙。西格拉姆大厦是青铜幕墙,番那姆大厦是预制混凝土幕墙。铝合金、钢材、青铜、混凝土,不同的建筑材料会对建筑的印象产生很大的影响。密斯选择钢材,勒·柯布西耶或奥古斯特·贝瑞选择混凝土,材料与各个建筑师追求的建筑表现有很大的关系。在设计建筑时,选择什么样的材料,用什么样的技术处理,如何表现,这些都是很重要的。就技术而言,美国的技术与欧洲的技术有所不同。在下一讲,我想讲一下帕拉蒂奥、卡洛·斯卡帕以及威尼斯的故事。意大利是工匠技艺水平很高的国家,而美国是工业技术很强的国家,两者的建筑技术状况是完全不一样的。我于 1969 年开设了自己的建筑设计事务所,认真思考了如何才能建造出真正的好建筑。我没有在正规的学校学习过建筑,也只能是一边设计一边自学。

当时，我看到了洛杉矶瓦兹地区的 30m 高的瓦兹高塔[124](图 4-6)。其主要结构为钢构架,表面贴有钢筋、砂浆、面砖的高塔虽是 3 个简单的小屋，却是一位叫塞蒙·劳迪阿的建筑工人从 1921 年到 1954 年一个人建造的。只有一个人建造的建筑在世界上还不只一处。法国有一位叫谢瓦尔兹的邮递员建造了一所不可思议的迷宫。

122 西格拉姆大厦(Seagram Building, 1958)，纽约，密斯·凡·德·罗设计。青铜色的玻璃幕墙、一层架空等，继莱巴大厦之后，用钢材、玻璃构成的现代办公大楼的最高水平。

123 利华大厦(Lever House, 1952 年)位于纽约。SOM 设计(高顿·班厦浮特)。基本构成为一层架空、屋顶庭园,低层部分为平板式,高层部分为玻璃幕墙。通过整体形态向后错落,留出了较大的公共空间。它成为现代办公楼建筑的原形。

124 瓦兹高塔(Watts Towers, 1921-1954 年)，位于洛杉矶近郊的瓦兹地区。高约 30m 的 3 座塔，装饰了许多玻璃和面砖等，下面还有迷宫。是一位叫塞蒙·劳迪阿的建筑工人用了 33 年时间一人建造的，之后他就消失了。

瓦兹高塔的形态与安东尼奥·高迪的建筑很相似也是一个通过组合、贴面建造起来的建筑，是由塞蒙劳迪阿自己思考出来的。一般来说，建筑是设计者、料厂家、施工人员等各种人员共同努力的结果。而他有一个人，耗费 33 年的时间建造成这座建筑。这是一非常特殊的情况。但是我从瓦兹高塔中得到了启示，筑是可以边思考边建造的。

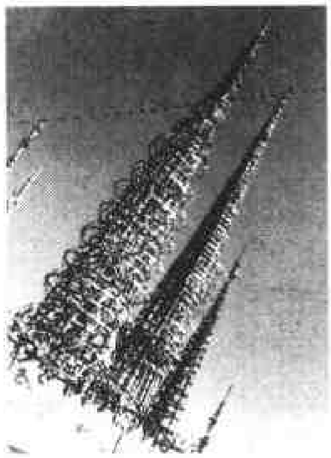


图 4-6　瓦兹高塔

但是，边建造边思考的方法，往往容易陷入只顾前现实的状况。希望不要出现这种情况，而尽可能地建造中既要考虑历史也要考虑未来。

前些时，我们请贝聿铭先生来讲学。他说的一些...给我留下了深刻的印象："在卢浮宫我想设计玻璃金字塔时，第一次非常强烈地意识到了历史。当时一边思考历史一边思考建筑。说真的，我有一种思考历史太晚的感觉。"

建造建筑必须认真地思考历史，思考未来。不应该只是用材料，或建筑构思来建造建筑。

最初的建筑

下面讲一下我自己设计的建筑。1969 年我开设了建筑设计事务所。最初的设计任务是将最普通的长屋建筑的一端打掉，建造一个小住宅的工程[125]（图 4-7）。这座建筑位于大阪梅田附近，是昭和初期建造的面宽 2 间、进深 7 间的长屋住宅。这是一个预算总额为 330 万日元的超经济住宅。我选择了简单的能够获得最大容积率的清水混凝土做法。我想这样的话，不用装饰材料，拆掉模板就可以原封不动地使用了，而且又廉价。当时，还没有打造漂亮清水混凝土的想法，只是考虑 330 万日元到底能够设计出多大的空间，考虑如何用掩蔽物围合空间。

125　1973 年建造的位于大阪市北区的富岛住宅。在木结构住宅林立的一角，建造了我最早期设计的清水混凝土结构住宅建筑。在跃层式平面，中庭式的顶光等简洁的形态中插入了各种各样的空间。

周围是街道小工厂或二次大战前的道旁小屋林立的超高密度地区。墙上开窗就会完全失去私密性。因此，只能使用天窗采光，我想使这些光线可以进入下一层的厨房、起居室、卧室。这里使用了混凝土，建造了木结构难以做到的立体迷宫。

这座建筑 1970 年初竣工，以后业主家庭成员的构成

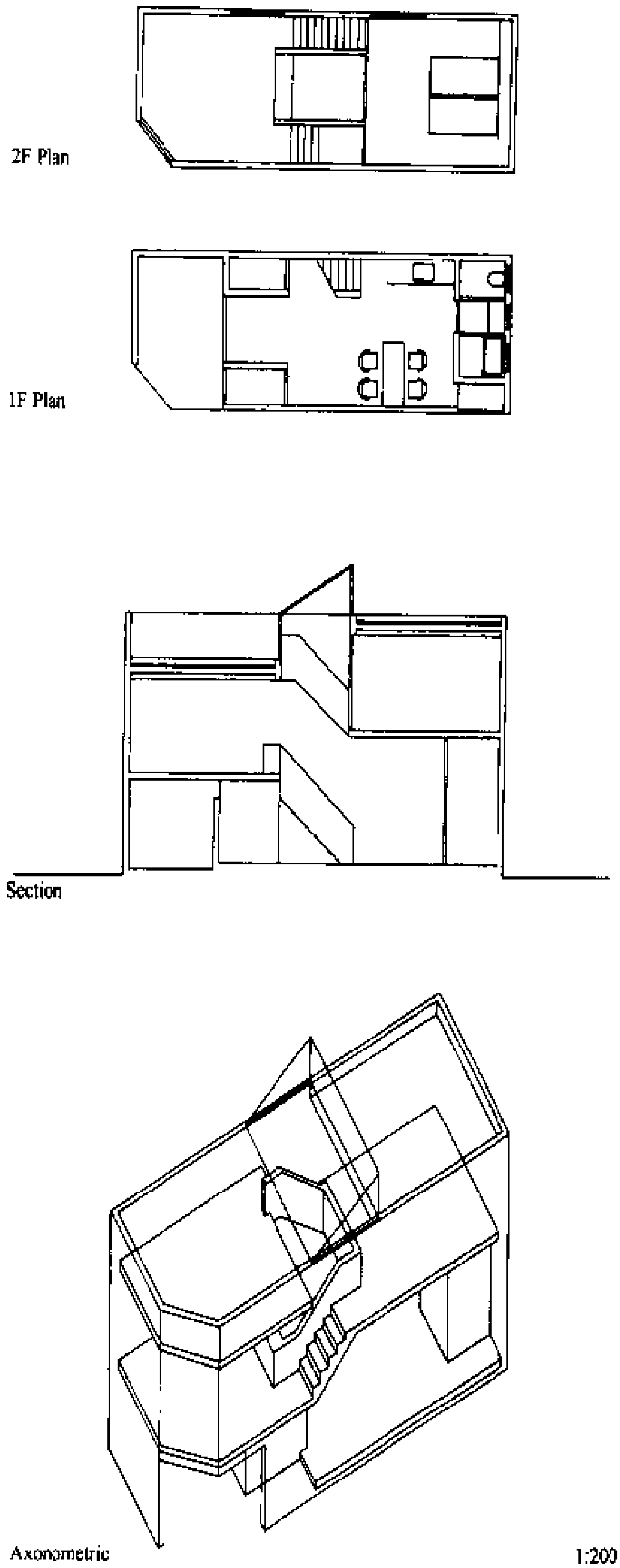


图 4-7　富岛住宅

发生了变化，当初是3口人的家庭，以后生了双胞胎成了5口之家。建筑也是有生命的，往往有预想不到的事情发生。最终我们买下了这座建筑做了我们的建筑设计事务所[126]。

126 1981年使用的位于大阪市北区的大淀工作室Ⅰ、Ⅱ。我们购置了富岛住宅，通过3期的实验性改造，成为安藤的工作室。现在成为完全重建的新工作室，道路的对面又增加了另一处工作室。

以后又在这座建筑上面加建，在旁边扩建，成为真正的有生命的东西(图4-8)。比如桂离宫旁边也在自然地加建。这座建筑在过密的城市狭小的用地中，一次次地扩建。其间考虑混凝土、钢材等材料和结构问题，经济的可行性问题。我想，这些技术问题、空间感觉，能够成为一次使自己得到锻炼的机会。瓦兹高塔是如何具体建造起来的不得而知，我想，作者在这里实现了自己的建筑。

实际上，最早建造的混凝土建筑是相当不好的。自己也没有建造过混凝土的建筑，也没有打造混凝土的技术，重要的是首先自己可以看得过去，尽可能地做到心情轻松，才能得到这样的结果吧。不管怎么说，它使我全身心地感觉到了设计的乐趣和建造的喜悦。

就这样，建造了一座建筑，不管它是多么小的建筑，但是考虑了各种情况，经历了建造的全过程。在建造旁边另一栋建筑的时候，水平有了很大的提高。做了多少模型也不行，还是要在实际建造中增强各种能力。在旁边接建，或者在上面加建。对内部空间进行加建也很有乐趣。最初是2层半的建筑，最后成为5层立体迷宫似的建筑了。如果有人问，“建筑师在进行建筑设计中什么是最重要的”，我的回答是建造中持续的紧张感。持续紧张状态是非常困难的。此外，是否喜欢建造建筑也非常重要。喜欢和建造中的持续紧张感都非常重要，痛感自己必须思考如何保持紧张感的问题。

但是，不断地向上加建有很大的问题。实际上作为事务所功能不能满足。这里没有电梯，客人来访时上楼很困难，一旦上来后，也不好下去。而且人与人之间的交流难以进行。也就是说，不能满足作为办公建筑的功能。来过的人都说，空间很有趣，但是实用性很差，最终还是将它全部拆掉了。

这是1970年至1980年发生的事情。对我来说，那

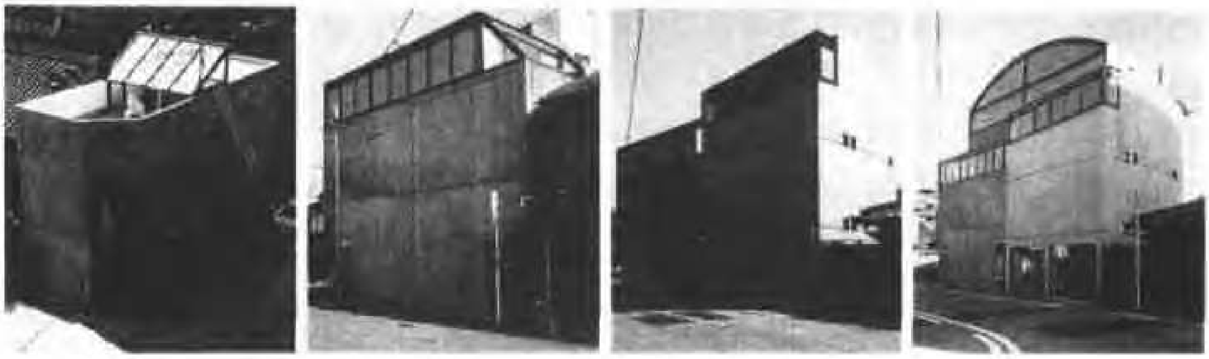


图 4-8　大淀工作室　Ⅰ　扩建过程



图 4-9　大淀工作室Ⅱ

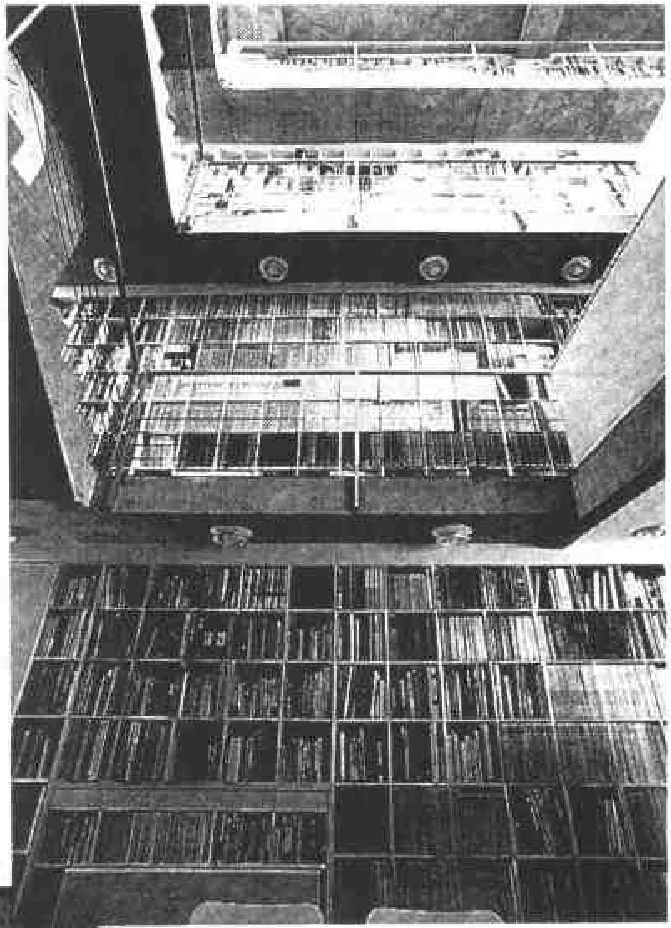


图 4-11 大淀工作室Ⅱ 室内

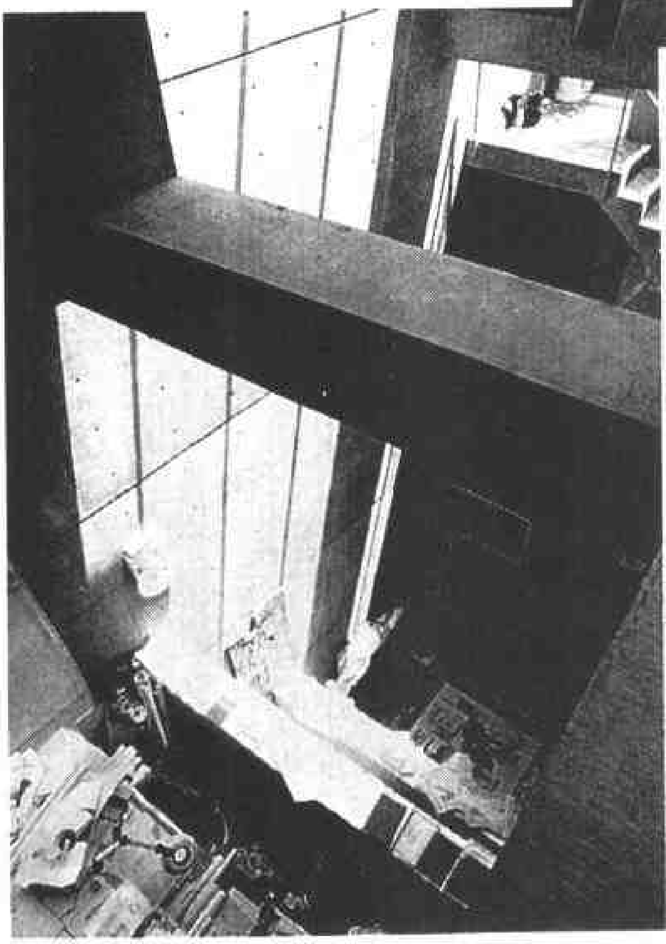


图 4-10 大淀工作室Ⅱ 室内

个时期的建筑设计工作非常有意思，做梦都想做建筑师。为将这座我最初设计的建筑平面和室内原封不动地保存下来，在保留原有感觉的基础上，进行了全面重建(图 4-9)。现在我仍然在这里工作。这座建筑的内部为 5 层贯通的空间(图 4-10、4-11)。从天窗上时刻都会有表情丰富的光线落下，可以看到各层有微妙阴影变化的空间。我以这座建筑为根据地不断地进行“战斗”，并不断地总结自己的成长道路。在这里，我以建筑的建造者和使用者两种立场，尝试了不同的喜悦和痛苦。这座建筑成为我积累自己建筑思想的“实验”基地。我从 20 岁出头，就开始追求“居住”的真正意义，开始向社会进行挑战，思考着将建筑从现代主义千篇一律的束缚中解放出来。我的思考在内与外，西方与东方，局部与整体，历史与现在，过去与未来，抽象与具象，简单与复杂等相反的概念中动荡徘徊。痛苦、挣扎、思考的轨迹充满了这座建筑。只要我还在不断地追求“建筑”，我就不会离开这里。

打造有美感的混凝土

1975 年我设计了叫做“双生观”[127] 的建筑(图 4-12、4-13)。与原广司、藤井博已的作品一起刊载到 1975 年 9 月的《建筑文化》杂志上。对我来说，这是第一次在杂志上发表自己的作品。当时，感觉非常激动。

双生观是两个相同的方盒子式对称布置的住宅建筑。右侧是哥哥居住，左侧是弟弟居住。这个时期，我对混凝土知识有了一定的积累，此外，施工公司对打造好的清水混凝土也提高了认识。在这个建筑上做出了比较好的清水混凝土墙体。这座建筑几乎没有龟裂纹或麻面。此时距我最初设计的建筑建成也只不过 3 年。在这期间，我对如何才能浇筑出有美感的混凝土做了大量的研究，经历了几番波折、磨合，对模板、配筋等进行了反复研究。去参观了许多施工现场，学习和研究如何才能打造出漂亮的混凝土，如何才能做出漂亮的细部。建筑除了追求表现上的美，还具有保护生命的社会责任，需要对其使用年限等负责。

127　双生观，茶室，工作室。1975 年，在兵库县宝塚市建造的两栋对称的建筑，是为兄弟俩建造的住宅。1982 年改装成茶室，1998 年又改装成工作室。

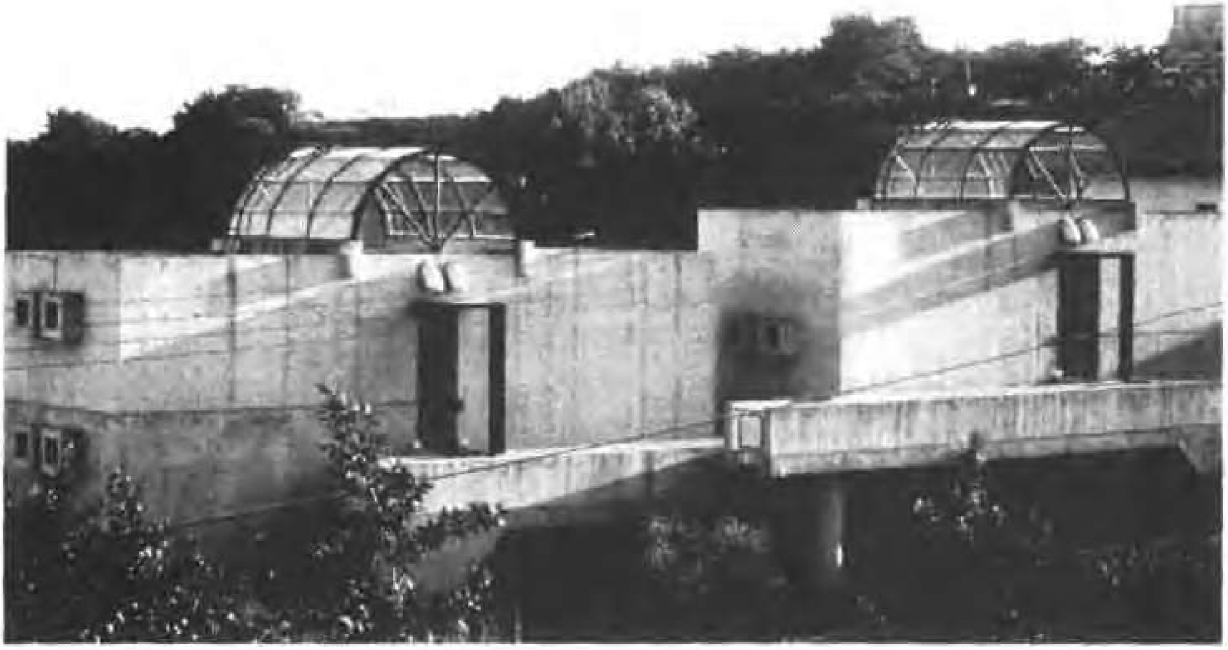


图 4-12 双生观



图 4-13 双生观 茶室

日本的建筑技术水平是很高的，混凝土施工技术也不例外。那么，怎样才能打造出有美感的混凝土呢?

大家都知道，打造混凝土，首先要用板材制作出供浇注混凝土的模板，然后，用铁件将其箍紧。板材的尺寸大约为 1m×2m 或者 0.9m×1.8m。首先需要在图纸上将建筑的细部尺寸改成符合模板的尺寸。在有高水平传统木结构建筑技术的日本，工人制作模板的技术在世界上也是高水平的。混凝土是水、水泥、沙子的混合物，世界各地都没有太大的差别。因此，日本可以打造出漂亮混凝土的理由就是：模板做得好，是工匠们的技术使得混凝土匀称、充实地流人模板中的缘故。

此外，要浇筑出具有美感的混凝土，还有一些其他的注意事项。首先是钢筋，要绑紧钢筋，箍紧模板，使其受到一定的压力也不会变形、分离；然后再灌人混凝土。钢筋与混凝土偶然会发生不均匀热膨胀，为了使其在气温变化时也不发生裂纹，因此才进行这样的组合。钢筋混凝土可以说是利用了钢筋和混凝土各自材料特点的产物。因此，如果将钢筋和混凝土的关系处理得当，就可以打造出有美感的清水混凝土建筑。

在图纸上钢筋可以画得很均等,但实际上在现场是施工人员绑扎钢筋,就难以做得那么细致。在实际作业中,经常有钢筋弯曲、钢筋的间隔参差不齐。例如,看一下正在建设中的六甲集合住宅照片,就可以发现有些地方的钢筋间隔竟相差两成之大。钢筋间隔不均匀的地方就一定会发生裂纹或麻面。因此,钢筋间隔一定要做得非常严格。我们为此制作了测试钢筋间隔的刻度工具。如果现场的施工人员自觉地用刻度工具测试钢筋间隔的话,我们做监理就可以轻松一些。此外,模板与钢筋之间的间隔需要更加严格的把关。如生锈的钢筋放人模板中,问题就会更加严重。对这些进行严格的检查是非常重要的。

此外，混凝土的硬度问题。混凝土硬度同学们通过建筑材料课等课程已经有所耳闻，它是测试现浇混凝土流动性的指标。混凝土最硬的时候硬度为零。虽然我没有做过比较实验，如果浇成软性混凝土，建筑建成以后也会非常不结实。这是我从实践中得来的经验。建筑和

人的性格培养非常相似。孩童时期非常软弱的话，将其培养成性格坚强的人就比较困难。建筑也是这样，一开始不严格是不行的。因此，混凝土硬度检查非常重要，一般建筑混凝土的硬度大都为 21 度，而我希望的硬度为 15 到 16 度。欲将混凝土的硬度做小的话，混凝土的流动性就会降低，施工难度就会增大。但是，用简单的人工方法，即用木槌敲打敲打，或者用竹竿捅一捅，就可以很容易地解决这个问题。加大硬度，拆掉模板后硬度就会完全不同。我觉得混凝土硬度“增加”1 度，建筑的寿命就会有 5 年的不同。混凝土水分偏大它就会很快风化。例如，高速公路或桥梁中的混凝土是按照零硬度打造的，因此，具有很好的强度，有很强的耐久性。加之，钢筋上覆盖的混凝土相当厚，钢筋很难氧化。如果能够按照图纸将钢筋配置均匀，然后浇注硬质的混凝土，就会打造出寿命相当长的混凝土。

这张照片是六甲集合住宅当时正在施工中的照片(图 4-14)。在施工现场制作模板，灌入混凝土。这个施工现场的清扫工作做得很好，工作环境非常好，我至今记忆犹新。比如，在模板中掉入了垃圾，上面灌入混凝土，垃圾就会粘在混凝土上。所以说，施工现场的清扫工作也非常重要。不好的施工现场几乎不进行清扫。在阪神淡路大地震中，铁路的桥墩倒塌了，据说在混凝土里发现了许多的木块。我想这些不会是施工现场工人们有意识放进去的。设计者和监理者必须对施工现场工人们的工作严格监督。设计工作和有效地监理工作都是建造好建筑必不可少的环节。

此外，对施工人员的工作程序进行合理安排也是非常重要的。现浇混凝土是通过混凝土车运来的，然后能够顺利地将其灌入模板。如果建筑工地的废材等撒满地，施工人员的移动就会受到影响。这些都要认真对待。施工中的计划准备工作到位，建筑的施工监理并不是想象的那么困难。对脚手架、材料、空间结构整体构成等如何规划，如何与施工单位联系等都很要。有人说：建筑设计完全取决于策划能力的好坏。我想这一点也不过分。



图 4-14 六甲集合住宅施工照片

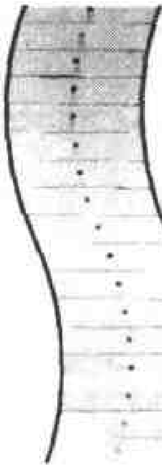


图 4-15 仓俣史朗的作品

"双生观"与混凝土茶室

"双生观"最初是为两个家庭设计的住宅，所以两栋建筑通过一个平台连接在了一起。我想将其设计成这样的建筑，左右对称的形式虽然略显乏味，但有人进住这个空间以后，它就会完全两样。这个时期(1970年代)，我对光的运用有了很大的兴趣。从天窗射入的光线，到最下层光量减到最少。我想设计出各层的光线全都不一样的空间。此外，刚才已经讲过，这个时期对混凝土这一材料有了强烈的兴趣，所以设计了这样的建筑。

我一直请我的老朋友家具设计师仓俣史朗[128]为我的建筑设计家具(图 4-15)。我想通过将另一不同个性的设计引入我的建筑，使其能引发空间上的变化。也许下面的这些话稍微有些偏题。我年轻时交往的，或者是很关注的朋友，到四五十岁时，都不可思议地与我的工作有了一定的关系。比如，唐十郎等年轻时直接或间接地给了我一些影响。1988年我为他设计了小型剧场。20世纪60年代以京都学派为中心广泛开展了阅读哲学家和辻哲郎[129]、西田几多郎[130]著作的活动，我也读了一些他们的著作。说真的，我对西田几多郎的著作并不大懂，而受和辻哲郎《风土》思想的影响很大。以后我又在姬路设计了和辻哲郎的文学馆。和辻哲郎文学奖评选委员会的中心人物是司马辽太郎先生，还有陈舜臣先生以及梅原猛先生。司马辽太郎先生1996年去世，目前我正在设计司马辽太郎纪念馆，同时也在设计位于石川县的西田几多郎纪念馆。我二十多岁时学习的许多东西，经过了许多曲折，二三十年之后又有了密切的联系。这一点连我自己也感到不可思议。我觉得年轻时刻苦学习，勇于实践是非常重要的。

那么，双生观住宅建成已经十几年了，后来业主说想在它的旁边建造一个茶室。我基本上没有设计过茶室，感到有些困难。就运用混凝土材料设计了一个抽象的从没有过的冰冷茶室。茶室当然要有茶具，茶具碰到硬的东西就会碰坏，混凝土材料的茶室就非常危险，使

128　仓俣史朗(1934—1991年)，东京。室内设计师。桑泽设计研究所毕业。进行具有透明感、浮游感的家具和室内设计，在世界上得到很高评价。代表作有"变形家具"，"小分店"，三宅一生的店铺内装修等。

129　和辻哲郎(1889—1960)，兵库县出身的哲学家。受尼采、凯尔盖·戈尔的实存主义思想影响，形成了日本传统与人的生命哲学。设立了日本伦理学会等，并开展了各种活动。著作有《风土》、《古寺巡礼》等。

130　西田几多郎(1870—1945)，石川县出身的哲学家。通过禅宗，获得了"纯粹经验"、"绝对矛盾的自我同一"等本源的概念。以东洋精神为基础，积极导入西洋哲学，创造了自己独特的哲学世界，对日本思想界影响很大。著作有《善的研究》、《自觉中的直觉和反省》等。

用者在这里也感到非常紧张。完成以后，还是很不合适，不能够作为预想的茶室使用。业主说，茶具这样放置简直就是胡闹。

这时，我痛感建筑是有生命的东西(图 4-16)。光缝的深处有一个小小的茶室，它是一个只凭借自然光的建筑。在这里设计了混凝土的装饰架。这里的一切全部想用预制混凝土[131]建造。向悬臂梁的极限作了挑战。这里设计了接地窗，设计了预制混凝土板的悬臂梁，设计了两个榻榻米的房间。当然没有设置照明器具，坐在榻榻米上就会异常渴求对面射入的光线。

此后，我为了自己修行和休闲的需要，在我的设计事务所旁边设计了混凝土砖、板材、帐篷(图 4-17)三个茶室[132]。这里不是为了招待客人，给他们供茶的地方，而是让客人享受空间的乐趣。在这个时代，用简单廉价有特色的材料，设计出了从未有人体验过的有趣茶室。

在这之后，居住在双生观的家庭有了两个小孩，茶室的上方建造了建筑。这是一个钢结构的建筑。从已有建筑的一层架空的部分进人。茶室上面有一座建筑，有

131　预制混凝土。与现场浇筑混凝土相反，是指在工厂生产的钢筋混凝土构件的总称。多用于相同构件反复使用时的情况。

132　1985 - 1988 年，大阪市北区。运用日常素材，实验性地探索建造的适合现代社会的茶室建筑。现在已经被拆除掉了。

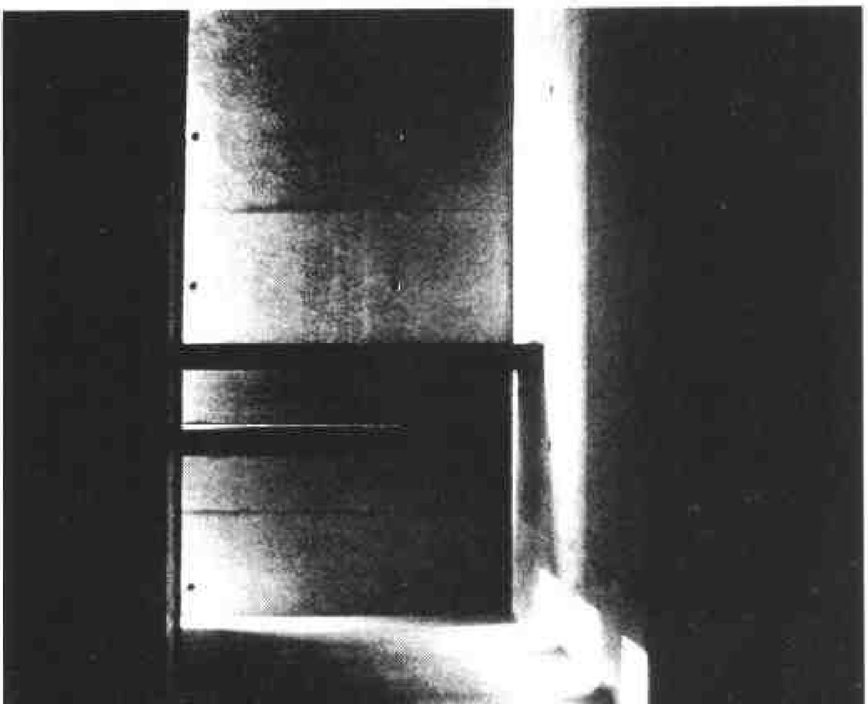


图 4-16　双生观　茶室

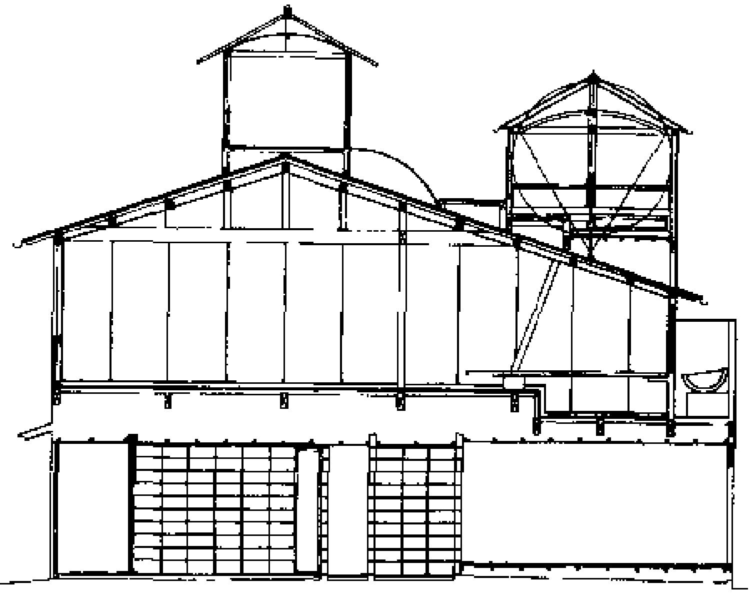


图 4-17　大淀的茶室　剖面　1:150

一间画室和一间小孩的房间，使人感觉到这个内部通道里还有一个房间。双生观也是分 1 期、2 期、3 期建成的。连接部分也渐渐地成了复杂空间，也许这正是我想认真设计的部分。

创造有生命的“方盒子”

133　筱原一男(1925-)，建筑师，在“住宅是艺术”的宣言下，不仅一味地追求功能性，而且大胆地追求“暴力性”发表了一些建筑作品。代表作有“东京工业大学 100 年纪念馆”等。

20 世纪 60 年代初，筱原一男[133]写下了“住宅是艺术”的宣言。当时，我认为他是即兴发言。筱原主张“建筑不该受任何用地的影响，建筑应该独立于条件而存在”。我虽然非常关注他的建筑，但是我想环境与建筑有不可分割的关系。即使是建筑完全独立，不受用地的影响，但它也会对用地产生强烈的影响。

最近，经常听到“不要方盒子”的说法。“方盒子”指的就是建筑。那么，为什么不要方盒子呢?需要认真思考。前些天我在建设省公共建筑奖发奖大会上作了这样的发言：近 30 年来我们的建筑师的确设计了许多方盒子，设计了过量的方盒子，其结果，社会上出现了“不要方盒子”的要求。以后还可能会出现“不要建筑师”的呼声。那么，今后应该如何进行建筑设计呢?我想，我们的设计应该从简单的方盒子发展成为“有生命的方盒子”。如果是美术馆就应该是可以经常被实际使用的美术馆，公民馆就应该是被地区市民经常使用的公

民馆，剧场就应该是经常有演出的剧场。建筑，就应该是有生命的行为空间。在建筑设计时，如果是认真考虑其使用的话，就会将建筑设计成为“有生命的方盒子”。这样，就不会出现“不要方盒子”的状况。因此，我们建筑师，还有与建筑相关的其他技术人员、施工人员等，都必须以对社会负责任的态度去工作。

直岛美术馆

前面已经讲过，我在濑户内海的直岛上设计了美术馆、儿童宿营地、旅馆、民居改装的小型美术馆等各种建筑(图 4-18)。我想，将直岛整个岛屿都变成一个文化活动场所。

我想在这里设计出有生命的方盒子建筑。直岛是一个大约有 4000 人左右的比较大的岛屿，我们也只是设计其中的一部分。据说濑户内海有大小 380 个岛屿，在有众多小岛的美丽风景中有一座美术馆，在这里漫步，谁都一定会有一种感觉："应该让濑户内海的美丽景色保持下去"。我的想法是使整个岛屿都成为环境美术馆(图 4-19)。同时，像前面讲到的那样，建筑应该自立，就是说建筑与环境分离作为单体建筑时，也必须具有完整性。

在最初的接触中，要求设计约 300 名儿童宿营的地



图 4-18 直岛当代美术馆/分馆

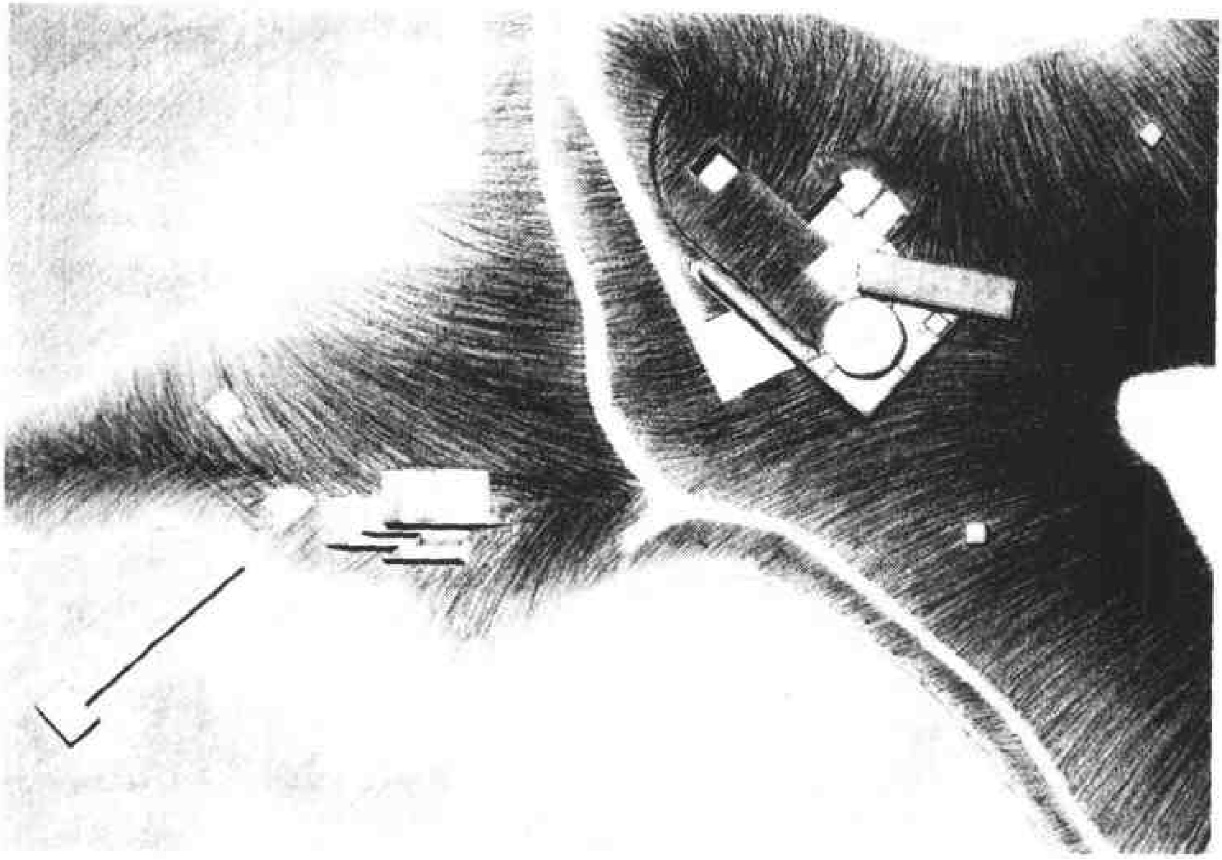


图 4-19 直岛当代美术馆表现图

方、美术馆和旅馆。但到当地一看，发现这是一个没有什么特点的岛屿。在这样的环境下，想营造出一种让人在这里进行艺术表现的氛围的话，还需要相当长的时间。但是，正是这种丰富的自然环境，使得即便是只在山冈上做一些水平的平面性设计，立一些几何形体构成的简洁墙面，也有可能使这里成为非常具有魅力的场所。简单地思考一下，就知道在自然中插人人工的东西就会破坏自然，就会使人们远离自然。我想通过谨慎地解读用地，加人人工的东西，使自然更加突出，使自然与人的关系更加丰富多彩。

在直岛的规划设计中，我想将整个直岛都作为展示空间。通过建筑设计发挥环境的优势，使人们涌现出在这里进行艺术表现的欲望，这就是我们工作的意义。

用地在岛屿的顶端，我想将其设计成船头一样的感觉，最好是将动态的船作为一个风景 。就是在美术馆的窗前看到穿梭于海上的众多船只，也会感觉这是一座使人深受感动的美术馆吧。

这里也是国立公园，按照《建筑基本法》，这里是一个不容易做设计的地方。将这里的环境都做成可以进行布展的场所，而将美术馆主体的部分埋入地下。我想，在这里，思考建筑的过程是不是也可以成为一个作品呢？川俣正[134]是一位在海外受到高度评价的现代艺术家，在世界各地拥有很多发表自己作品的场所。他将木块进行拼装组合，使其成为一个艺术作品。

134　川俣正(1953-)，造型艺术家。特点是使用废旧材料进行雕塑。在建筑、城市中创造出废墟装置般的造型。特别是在海外得到了很高的评价。近些年发表了许多景观艺术作品。

我想，建筑的建造过程也是很有趣味的，又是非常动人的。施工中尽可能地请岛民们都来参观现场。

1993年这里的美术馆竣工了。岛上当然经常有船来。东京来的人，乘飞机到高松，然后乘船；从关西来的话，在冈山换乘JR，30分钟到达宇野，然后乘船。这里距大城市较远，不很方便。但来到之后，则是另一片天地，使人不能不思考一些新的东西。来岛时，所用时间上的距离不说，隔海本身就使人有另一个世界的感觉。我想可以请艺术家们到这里来进行创作。一般的作法是，美术馆从世界各地将已经完成的艺术作品购置到美术馆展出，而这里的美术馆是请艺术家们亲自到这里来，住上一星期进行创作，我想有这样一个场所才是最理想的。

这里地下有大空间作为美术馆。外部环境渐渐生长出了苔藓，逐渐看不到了石墙。建筑的寿命不是5年10年，最低也是50年。美术馆这样的公共性建筑，要考虑100年到200年的寿命。这座建筑10年后就会完全被埋藏在绿色之中。只有地下空间，没有外部的形态，但是有坚实的内部空间。这是我构想的空间。要想构筑这个地下大空间恐怕没有混凝土是不可能的。只靠砌墙结构是无法承受水平面上土的重力的。可以说这里混凝土材料和技术起到了很大的作用。

虽然将地下作成了美术馆，但若只是将建筑全部埋入地下是没有什么意思的。因为建筑之所以成为建筑，光是一个很重要的要素，建筑埋入地下后光就完全失去作用。因此，我设置了采光天井，从这里有光线进来，将光线反射后照射到展示空间中。在设计建筑时不能忘记光这个重要的要素。

在这个美术馆中还有天窗，从圆形的天窗射入光

线。这样的光线随着太阳的移动而位置逐渐变化，有时会变成椭圆形。光线在移动中会不断地发生变化，只是光的变化就会创造出非常有趣的空间。

直岛的作品群

在我设计的直岛美术馆举办了许多艺术家的作品展览。

如，三宅一生[135]、弗兰克·斯泰等。我尽可能地想将这座美术馆设计成收集展示现代美术的美术馆。20世纪50年代，现代美术界出现了杰克逊·波勒克等为代表的行动绘画，出现了里奇斯坦、包豪勒、斯泰、得恩布林等对我们的思考和感觉产生双重刺激的艺术家。其中许多人至今仍非常活跃。我想现在应该是出现全新艺术思想家的时候了吧。

135　三宅一生(1938-)，生于广岛的时装设计师。多摩美术大学毕业。巧妙地引入了东洋与西洋的感觉，他的设计充分发挥了材料质感的作用，他的工作超越了时装领域，在国外也是获得最高评价的日本设计师之一。

与伊萨姆·诺古奇有深交的安田侃在我设计的采光天井中创作了巨大的石雕(图4-20)。这是一个相当好的雕塑，坐在雕塑上向上看，上面开了一个四边形的洞，雕塑与空间非常和谐。

美术馆建造在树林中，附近有野外宿营地，将周围一带都设计成可以自由表现作品的地方。如有草月流本家的敕使河原宏[136]设计的竹子雕塑、大竹伸朗的船底开洞的雕塑、草间弥生的巨大南瓜雕塑等等。

136　敕史河原宏(1927-)，插花草月流派创始人苍风的长子。在插花界引入了全新的前卫艺术要素，使用竹子等进行雕塑创作。此外，还作为电影导演、陶艺家等，进行各种各样的艺术活动。

美术馆建成的第二年，又决定在上面建造展览空间的分馆(图4-21)。我的想法是在主馆与山丘上的分馆之间建造一个简单的索道，这样使上下的联系更加紧密，并准备在山丘的坡面上设置野外展示空间。

美术馆有圆形的天窗，而分馆则设计成从内部可以看到椭圆形的天空(图4-22)。这里可以摆放圆形的雕塑，顶光的角度不同，有的角度可以形成完整的圆形，原本是椭圆形，从下方看它却是一个完整圆形的投影。建筑是一个不断发生变化的、动态的东西。这里我又一次感觉到自己深受勒·柯布西耶朗香教堂以及罗马潘泰翁神庙的强烈影响。建筑是动态的，在动态的时候才能增加建筑体验者的生命感。建筑仅仅是一个形体的话就



图4-20　安田侃的作品

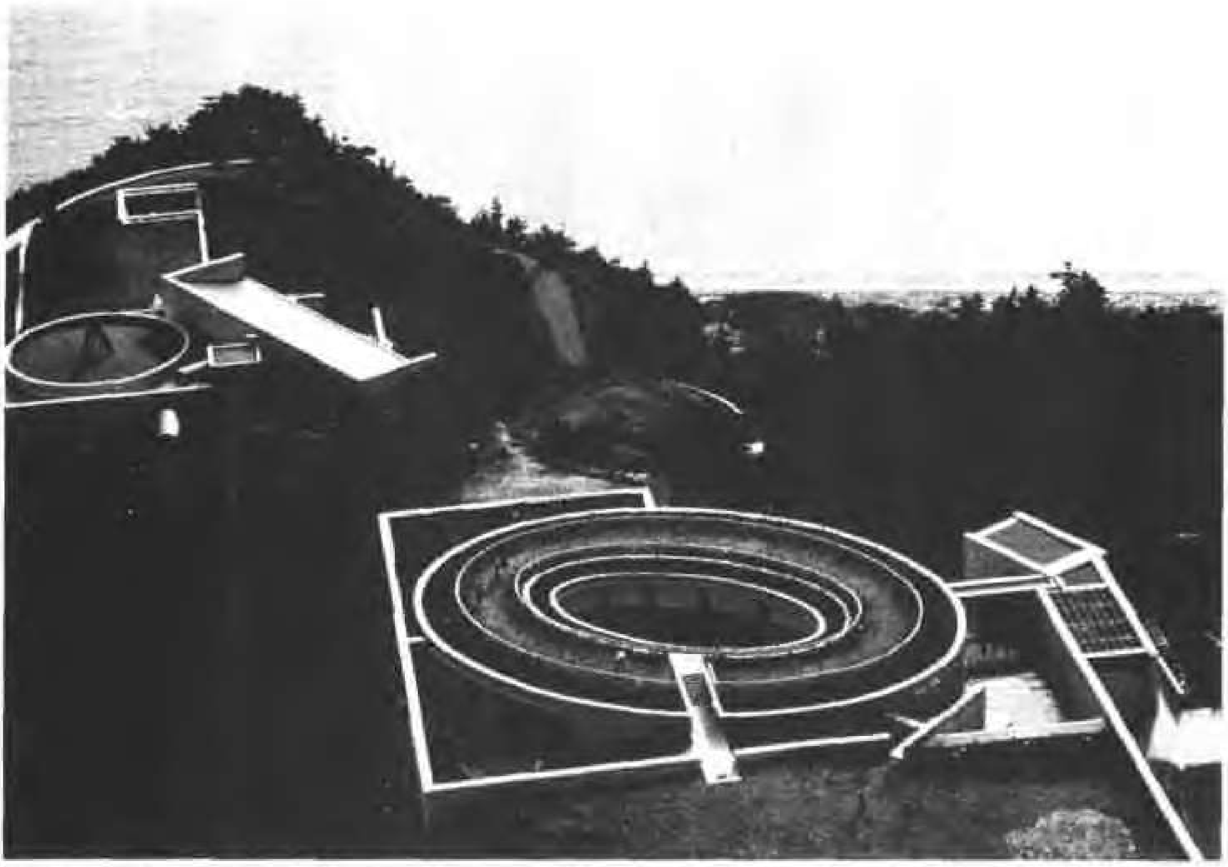


图 4-21　直岛当代美术馆/分馆

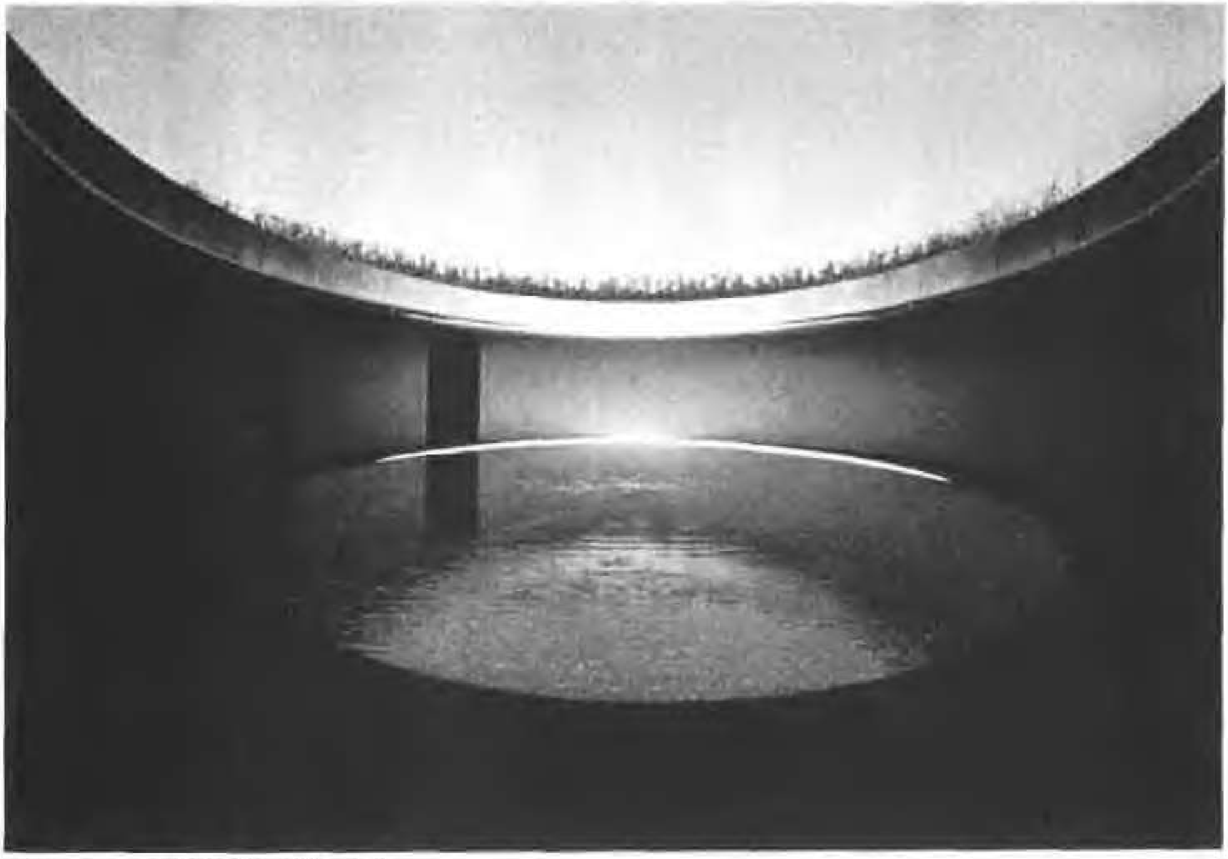


图 4-22　直岛当代美术馆/分馆

没有什么意义了。

现在我正在设计主馆旁边的斜面。我想在附近的海滩摆放安田侃的石雕作品。如果放置在波浪涨落的边上，满潮时就看不到雕塑，退潮时雕塑又一次出现，很有意思。但是环境厅和运输省的官员们却说，在海岸线上放置雕塑是胡闹。我认为放置一些石头对海岸并没有什么妨碍，但是一直得不到批准。我想悄悄地做不说也就行了，但是他们还经常去检查，比较难办。

建筑家与艺术家

这是理查德·朗的作品。上一讲我们讲过，他是一位著名的现代艺术家。他的风格是就地取材，用石头、木头进行创作。在直岛创作了石头和木头两个作品。这是一个用从直岛周围的海里捡来的木头创作的圆形作品，非常有意思。

这是理查德·朗在美术馆的墙壁上绘制的壁画(图4-23)。据说像他这样的画家，一张这样的画不下几千万日元。给画家自己喜欢的颜色和画笔，他们就可以自由地开始创作。因此，他们来也就是花一个住饭店的费用而已。但是，建筑设计师和现代艺术家的关系就不那么简单了，就需要调整。我希望墙面是白色的，不希望上面画任何东西，但是去了一看，已经画了两个大圆，还很不错。

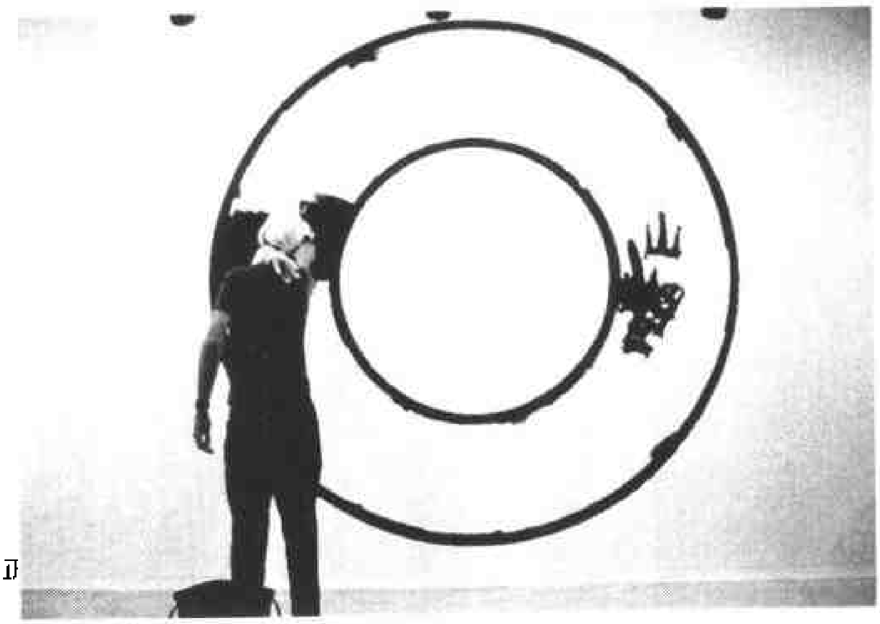


图4-23 理查德·朗正在创作

第二天，作者又进行了加工，像是用泥弄脏了似的。本来两个圆看上去就会觉得很好。但是建筑、现代美术这个东西与人的精神有深层的联系。“有人会这样做”，“这样做也能实现”等。要想实现自己深层思考过的东西，必须做出这样的作品。按照刚才的说法，这时建筑才真正从一个方盒子成为有生命的盒子。我们这个年纪的人建造了许多坚实的有象征性的方盒子，现在到了应该退出历史舞台的时候了。但是同学们不要满足于做一些简单的方盒子，希望大家建造出有生命的建筑。社会正在期待着这样的人才出现。

我们的意见分歧还在持续。我希望至少房间内不要有绘画，并向旅馆里的人提出请求：不要让人将颜色带人房间。但是进了房间，还是发现他的房间留有墨迹。不过理查德·朗在自己住过的房间里留下墨迹还是有价值的。前一段法国前文化部长杰克·兰戈来访时，一定要住在理查德·朗住过的房间里。这还算是有意义的吧。

一次岛上的小学生们来玩，我对他们讲，你们也可以像理查德·朗一样做一些雕塑如何。于是他们就捡来一些海上漂着的木块，创作了三角形的雕塑作品。在孩童时期让他们体验一下这样的生活，他们就会觉着艺术非常有趣。如果没有体验过打棒球的人就不会理解棒球的趣味，不读书的人就不会理解读书的乐趣。对现代美术自己有一次体验就会开始感兴趣。因此，设置地域美术馆是非常重要的。孩子们在从早到晚的学习之余，偶尔去美术馆接触一下现代美术或现代建筑，感受一下其中的乐趣，这样就会培养出感情丰富的人来。

孩子们的作品也相当不错。但是旁边是理查德·朗的作品，美术馆的人对我讲：“安藤，把这个三角形拿掉吧。这不是在讽刺理查德·朗的作品吗?不能这样做”。于是一星期之后孩子们的作品就被撤掉了。在展示期间，岛上的人们来观看，赞扬“三角形、圆形两个作品都不错!”现代艺术就是这么一回事。在兴趣广泛的年轻时期接触一些现代音乐或现代美术，包括现代文学，是非常重要的。

以前，在直岛这个渔村到处都有带仓库的传统民

137　直岛“家”工程。以百纳色公司为主导进行的民居保护工程。通过借住濑户内海直岛的老房子民宅，引入现代艺术家的作品，进行修葺，保存。现在宫岛达男、J. 塔莱等的设计作品正在施工。

居，其中一些将要倒塌。百纳色公司的福武经理看到这种情况，利用借住民居的机会对其进行了修复、恢复了原样。并提案将内部设计成现代美术馆的展室[137]。设计了5栋，然后又到处去借住民居。被借住的人们不知道是发生了什么事，都吓跑了。



图 4-24　宫岛达男“家”工程

先是修复了一栋。其中放置的是艺术家宫岛达男创作的地板上蓄着水、光在闪烁的作品(图 4-24)。在水面中有数字的霓虹灯。这个项目之所以有趣是因为作品中有岛上居民选择的数字，闪光的速度也是自己定的。在开馆之日岛民们都来了。一看都是与现代美术无关的人们。他们被自己深入参与制作的作品感动了。从那以后，整个岛屿都积极参与文化活动，从前以渔业和金属加工知名的直岛注入了新的活力。美术馆的存在与美术活动，最重要的是岛民们的意识与现代思想结合了。

但是还是有一些问题。这个岛原本是比较富余的岛屿，户门没有上锁的习惯。因此，这个宫岛先生的美术馆一直是开着的。如果只是岛上的人来，那是完全没有问题的。由于岛外有许多人来，其中就有破坏霓虹灯作品这样行为不良的人。人们开始担心岛上能否维持原有安静的生活。

138　詹姆斯·特里尔(James Turrell, 1943-)，美国造型艺术家。作品多以光和空间为主题，开拓了新的空间艺术。其后逐渐扩大作品的规模，展开将地形作为作品的活动。代表作有“和平工程”“罗典·克莱达”等。

前些时，我们在直岛旧渔村民居林立的地区设计了展示画家詹姆斯·特里尔[138]作品的展室，詹姆斯·特里尔刚刚在世田谷美术馆展示了他的描绘光的作品(图 4-

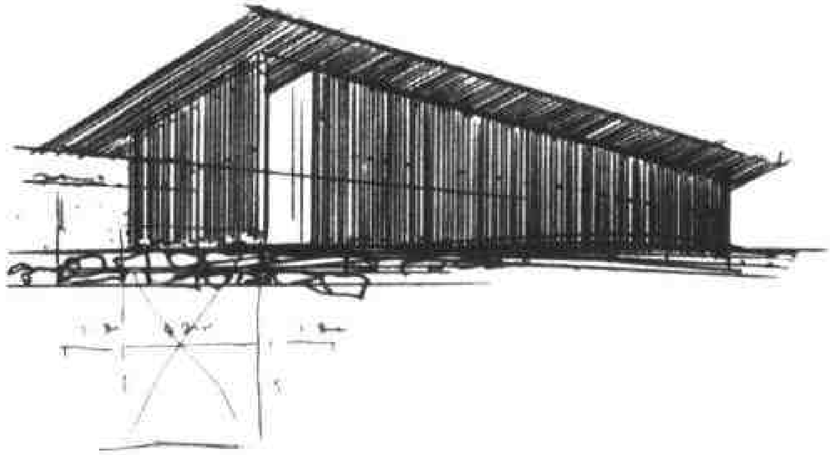


图 4-25　“家”工程，詹姆斯·特里尔作品的展示空间外观

25)。这个设计不是民居的再生，而是一个例外，是一个按照作品性质、规模建造的建筑物。这是一个四方形的盒子，可以在周围转一圈再进去，一进入内部，就有一个开口，对面是特里尔蓝色墙壁的作品。建筑是一个木结构的平房，外侧墙面接近黑色。

由于有这样的三四户展示现代美术的旧民居候选地，村内就有五六户可以展示现代美术的场所。整个岛屿就成了世界上少见的现代美术之乡。我高兴地等待着它的开馆。

兴趣广泛

我们将话题转回到勒·柯布西耶的朗香教堂。对朗香教堂光空间的体验已经成为一道心中的风景深深地留在了我的心中，而不是一个简单的体验。建筑这东西并不只是科学合理的东西，它还有一种感染人心的魅力。勒·柯布西耶从拉·劳谢香奴莱住宅，萨伏伊别墅的“白色时代”追求理想，建造了有理论的建筑。但最后建造的建筑却是与这些相距甚远的一种表现自由艺术的朗香教堂。朗香教堂非常充分地表达了设计者自己真正的意愿。

在我20岁出头，与同学们年龄相仿的人生时期，对很多事物都非常有兴趣。只靠兴趣爱好，是不能简单地取得成功的。我一边将最初看到的勒·柯布西耶的朗香教堂草图、对萨伏伊别墅及朗香教堂的体验铭刻在心，一边向奥格斯特·佩利、密斯·凡·德·罗学习。东闯西奔地走了许多的弯路。时而又回到对勒·柯布西耶的学习，有时对历史性建筑也很感兴趣，同时不断追求自己的东西，设计建造了一些建筑作品。如今，会走到什么地方自己也不清楚。但是，我想今后还有15年的时间可以全力以赴地投人工作，还要继续不断地思考建筑。20来岁时的人生中有过很多的乐趣，但是大部分时间都是在探索未卜的前途。当然，也有非常困难的时期。但是到了五十多岁才真正开始建造自己的建筑。能不能有一个好的起点，我想取决于年轻时能否持续地具有自己的理想和二三十岁时的兴趣爱好以及积蓄力量的方法。

动荡的 60 年代

今天是最后一讲。在这连续 5 次的讲座中，我讲述了自己在与同学们同龄时期的一些人生感悟、学习与思考的东西，这些学习和思考与我的建筑创作有什么样的关系，我以此为主线讲述了自己的成长道路。

我二十多岁时正值 20 世纪 60 年代，那是日本政治、社会、文化的转型时期。

1960 年，第一次在日本召开了世界设计大会[139]。秘书长是浅田孝。与会的有路易斯·康、J·努韦尔、波尔·卢道夫等建筑大师，有开拓了新的表现手法的装饰设计大师苏尔·巴斯、马科斯·夫巴等人。包括建筑师在内，这次会议云集了世界各地设计领域的头号人物。这是一次预示着新时代到来的会议，是对今后的设计领域具有非常重要意义的一次会议。我在外面关注着会议的情况，感觉到了变化着的时代气息，心情非常激动。从出席会议的许多人后来在七、八十年代的活跃情况看，就可以得知这次会议是一个划时代的会议。在这次会议前后，日本发生了翻天覆地的变化。这期间有许多人满怀激情地思考着、行动着。

139　1960 年，在东京云集了国内外的优秀设计师，召开了世界设计大会，讨论并展望了未来世界设计的议题。日本建筑界由新陈代谢小组参加了会议，大胆地提出了未来城市的方案。

20 世纪 60 年代，通过丹下健三，以及菊竹清训、槙文彦、黑川纪章等结成的“新陈代谢”小组的活动等，日本的建筑界开始受到了世界瞩目。60 年代建筑设计竞赛方面也出现了辉煌的一页。国家大剧院、京都国立国际会议中心等国家级大型项目，建设项目的全国性公开

招标似乎每年都在举行。其中参加京都国立国际会议中心竞标的菊竹清训[140]、大高正人[141]，以及最后中标的大谷幸夫[142]等著名建筑师进行了激烈的较量，他们也受到了世人的广泛关注。

之后，丹下健三为1964年东京奥林匹克场馆设计的代代木体育馆，在当时世界性结构表现主义倾向中达到了一个顶点，表明了日本建筑领域终于赶上了世界先进水平，提高了日本在世界上的地位。

这一时期，整个世界都进入了战后新的经济增长期。日本也开始萌发了民主主义思想，日本人的社会意识也达到了最强烈的时期。在1960年的安保斗争中出现了动荡，学生和工人们对强行修订《日美安全条约》的政府产生了信任危机，展开了激烈的抵抗运动。1968年以学生为主体的文化革命，激烈的反政府斗争，以法国的五月革命为开端，发展成为世界性的革命运动。受这一运动的影响，日本各地也出现了过激的学生运动。日本的学生运动以东京大学安田大礼堂的攻防战为分界线，开始出现收拾残局的倾向。随之，时代开始发生了转折。

进入1970年，人们开始对政治越来越不关心，社会似乎在一瞬间发生了转向，经济至上主义开始笼罩了整个社会。

1970年在大阪举办了万国博览会，这标志着技术至上主义的高峰。在万国博览会上，来自世界各国的建筑师们争奇斗艳，发挥聪明才智，创造出了具有未来特征的建筑作品。从各种意义上讲，这个时期都不愧是日本历史上的鼎盛时期。大阪万国博览会以后，创造性似乎从日本消失了似的，三岛由纪夫的剖腹自杀成为一个最有象征性的事件，他的死给日本创造性时代划上了一个休止符。

在这期间，我与各个领域的许多前卫艺术家进行了亲密的交往。如新锐装饰艺术设计师横尾忠则、前卫演艺界人士唐十郎等、具象艺术前卫画家高松次郎、筱原有司男等、摄影艺术家筱山纪信等以及1991年去世的前

140　菊竹清训(1928-)，福冈县出身的建筑师，1960年组织了提倡以有机变化、繁殖为建筑理念的新陈代谢小组。发表了海上城市构想等大胆构想方案，给建筑界很大的冲击。代表作有“空中住宅”、“江户博物馆”等。

141　大高正人(1923-)，福岛县出身的建筑师，新陈代谢小组创始人之一。后离开新陈代谢前卫的潮流，经历了工业生产方向，又向着回归大地的倾向改变了自己的风格。代表作有“广岛基町·长寿园高层住宅”、“千叶县立中央图书馆”等。

142　大谷幸夫(1924-)，东京都出身的建筑师，曾在丹下健三研究室工作过。是强调要确立建筑师职能的五期会的中心人物。从个体与整体，部分与全体的构想，人与建筑、与社会的关系等进行理论分析，通过集合住宅将其具体化。代表作有“川崎市河原町高层住宅”、“东京大学文学部3号馆”等。

143　旧街道的小剧场。1988 年东京都墨田区。是用建筑工地搭脚手架的管材和木板架设的临时剧场，其理念是无论是谁，无论何地都可以建造。与演员唐十郎合作建造。

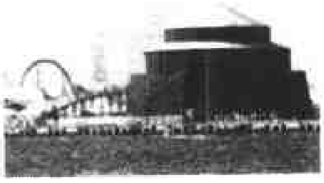


图 5-1　旧街道的小剧场外观

卫设计师仓俣史朗等。后来，1988 年为唐十郎在浅草设计了临时的演剧小屋[143]（图 5-1）。20 世纪 60 年代交往的朋友到 80 年代末开始结出果实，偶然的朋友交往为自己后来的建筑设计工作打下了基础。

这 5 次讲座，主要是以我二十来岁时如何生活为主线，讲述了自己的成长路程。二十来岁时如果不认真面对生活，刻苦学习，想要在 40 岁以后的人生中取胜就会比较艰难。因此，想通过自己的亲身经历向同学们传递一个信息，希望大家按照自己的理想，努力地面对自己二十来岁的人生。也许任何职业都是一样的，作为建筑师真正能够发挥自己实力的时期是 40 岁以后。毕业以后，马上就会受到社会大潮的冲击，从现在起就要认真地构筑自己的思想骨架，强壮自己的体力，加强基础学习。听到，东京大学早上 8 点半开始上课，我很惊讶，除在校学习以外，要利用各种机会自学是非常重要的。我想在座的同学们不会全部成为建筑师，但是不管你做设计工作，或是在施工现场直接参加建设，还是做教师，或者做与建筑没有直接关系的工作，应该都是同样的。

通过“旅行”去学习

旅行是很有意义的事。我想，在二十来岁的旅行中，可以追寻与自己周围的现实价值观不同的某些东西。说我自己是在旅行中思考、在旅行中成长起来的一点也不过分。当然不是说，一定去威尼斯、去罗马，或必须有身体上的远程移动。在旅行中，独自一人步行是最重要的。一个人，在旅行的过程中能了解“另一个世界”，会产生各种各样的想法，这时，却只能自己一个人去思考，反思自己的足迹，也就是说与自己进行对话。

建筑是社会、经济、历史、技术等各种因素综合构成的产物。在大学里历史课教历史，技术课讲技术，问题是授课的时间排得很满，没有自己独立思考的时间。在大量信息泛滥的现代社会，人们在无意识的过程中，“思考的自由”被剥夺掉了。我认为，自己独立思考的时间比灌输学习内容的时间更加重要。一个人徒步旅行，不仅思考建

筑的问题，历史、风土、社会等各种事情都在同时思考。我想，年轻的时候进行这方面的综合训练是非常重要的。

古城威尼斯

20 岁出头，我就下决心要自学建筑。但是不知道学什么，怎么学，想要设计建筑而根本没有这方面的知识。但是，通过一些杂志接触到了一些欧洲建筑，感觉到与我们司空见惯的日本建筑有本质的不同。随着对勒·柯布西耶等大师作品的了解，我开始感受到现代建筑发源地西欧的强烈魅力。无法按捺住“想亲眼看一看欧洲建筑”的想法。1965 年开始可以自由去海外旅游的那一年，我立刻下决心去了欧洲。

在欧洲的街道上漫步，用自己的身体亲身感觉了“世界”。开始深入地思考建筑与风土、历史，以及与现代的关系。1968 年我怀着心灵深处埋藏了很久的疑虑，再次将足迹踏上了欧洲。当时，我列出了“考察建筑一览表”，其中有文艺复兴后期的设计大师安德列·帕拉蒂奥[144]的作品。他的作品几乎都在威尼斯，我又一次来到了这里。

我第一次体验“水城”威尼斯，所留下的强烈印象至今仍难以忘怀(图 5-2)。它之所以被称作水城，是因为城市里密布着纵横交错的运河。中世纪形成的街巷与突然出现的阳光灿烂的广场形成了鲜明的明暗对比。装点美丽的建筑物外立面遮蔽着复杂多变的“迷宫”，秩序井然地排列在运河的两旁。

我的出生地大阪与威尼斯一样也是一座与水共生的城市。徘徊在这里的景观中，使我产生出一种熟悉而亲切的感觉。

也是在这里第一次亲眼看到帕拉蒂奥的建筑。5 年前我作为建筑师有幸在帕拉蒂奥设计的巴西利卡[145]举行自己的作品展，并在那里设计一个展览会场的装置。二十来岁时，我受到了帕拉蒂奥几何建筑的感染。现在这个设计任务，对我来说是一个感慨万千的工作，让我感觉

144　安德烈·帕拉蒂奥(Andrea Palladio, 1508-1580 年)，意大利建筑师。以维琴察为中心设计了许多别墅和教堂。为我们留下了许多古典的、代表那个时代的鲜明的柱式作品。主要著作《建筑四书》被誉为古典主义建筑著述的原点，以后有许多的追随者。代表作有“罗通达别墅”、“特阿特勒·奥林匹克”等。

145　维琴察的巴西利卡(Basilica Palladiana，16 世纪中叶)，意大利维琴察，帕拉蒂奥设计的将已有的哥特式宫殿改装成市民公会堂的建筑。在已有建筑周围设两层连续拱廊，为街景增添了威严的表情。柱子与拱廊连续的形式成为“帕拉蒂奥主题”。

146　威尼托艺术学校(FABRICA)(1995)。意大利特雷维索威尼托公司所属学校。各个领域的艺术家聚会于艺术学校。在再现旧别墅的同时，引入水面与柱廊等大胆的设计，进行了积极的改装。

147　卡洛·斯卡帕(Carlo Scarpa, 1906-1978)，意大利建筑师。以威尼斯为中心设计了许多具有地域性、传统性手工艺要素的作品，其中改装古建筑的项目很多。代表作有"卡斯泰尔韦基奥美术馆"、"布里翁一维加墓地"等。


图 5-2　水城威尼斯

到我们之间有一种不可思议的缘分。

现在，我正在设计威尼斯近郊的特雷维索威尼托时装公司所属的艺术学校[146]的校舍建筑。20 来岁时向往的威尼斯，现在又一次相遇了。说起威尼斯，又使我想起了 20 年前去世的卡洛·斯卡帕[147]在这里留下的大量建筑作品。他是 20 世纪后半叶最具有特殊意义的建筑师。今天就我所看到的威尼斯，帕拉蒂奥和卡洛·斯卡帕的建筑，以及通过我现在正在设计的建筑实践，论述一下建筑与城市的问题。

威尼斯与其说是自然形成的城市，倒不如说是经过几个世纪人工建造而成的城市。初次来访的人，都会对这里的水与城市的关系感到惊讶。但是，城市周围的水系除了发挥着天然要塞的功能之外，也是威胁城市的最大"敌人"。这座城市的建造史正是与水不断斗争的历史。

这座奇迹般的海上城市在 9 世纪初还是一个在浅海上飘浮着的小群岛，是由各个岛屿上的村落发展起来的。经过几个世纪人们的努力而建成的城市，使我在双重意义上受到了感动。

我被这迷宫一样的城市威尼斯所感染。但是这里的市民们却每天都在这里过着非常寻常的生活。

威尼斯还是意大利最早实行民主政治的城市。其城市结构与由分区限定城市功能的现代城市不同，是比较容易形成社区结构的形式。

市民们没有按阶层分开，而是各个阶层的人都集中在城市中心居住、工作、集会。这正是这座小城的综合魅力所在。

这种"多核心"结构不只是上面所讲的社会结构，还表现在城市的形态上。其本身自给自足的各个岛屿之间通过巧妙的水路联结发展起来，逐渐联通了行船的水路和岛屿上人行道的道路网。其市民活动中心广场，跨越水路的小桥，似一个个节点，构成了非常富有变化的"为人的"城市空间。所谓"为人的"，是指由于城市结构的原因，威尼斯从中世纪开始，交通手段只限于行船，不允许汽车进入，广场、小路等公共空间完全是以人的尺度设计的。它与一般欧洲城市的中心性结构不同，威尼斯城不具有明

确的中心性。从各种意义上讲，这是一个通过各个部分有机连接所形成的城市整体。过于强调整体性的现代城市规划所缺少的“对人的细微关怀”的设计在这个城市随处可见。

无论哪座城市都有一条主要的街道。威尼斯的主要街道是一条叫格兰德的大运河，在这个运河两旁排列着贵族和富商们的豪宅。而在日本，建筑物背对河面的表情，却成为城市的脸面。帕拉蒂奥的易勒·莱登特莱[148]和圣乔治·马焦雷教堂[149](图5-3)，以及威尼斯的中心圣马可广场[150](图5-4)，也将其美丽的英姿映入运河。她们作为威尼斯名副其实的主要景观，无论过去还是今天都是人们最喜爱的社交场所。

圣马可广场也是一样，无论我们进入西耶那广场还是罗马的西班牙广场，总会使人感觉到似乎是在电影镜头中一样，哪里都会出现真正意义上的“公共空间”。而在日本，这样的广场几乎不存在。

威尼斯是小型的海上城市。通过大量的海上贸易、战争等使这里成为各种文化的交流之地，在各种文化交汇中，形成了独具特色的成熟文化。圣马可广场在样的时间变化中，经过几个世纪的建造形成了稳固的市框架，没有任何不协调之处。在围合的构成中，各时期的建筑争奇斗艳，构成了华丽的城市空间。这个场在海水涨潮时会浸水，我来到这里的时候刚好是浸的时间，其景观很具有象征性。

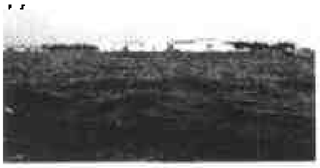


图5-3　圣乔治·马焦雷教堂

建筑的“理性”——秩序

圣马可广场中有卡洛·斯卡帕设计的展厅，对岸有拉蒂奥设计的建筑。在体验了威尼斯的空间氛围之后，们的建筑产生于威尼斯就不难理解了。不管是从卡洛·卡帕的设计还是帕拉蒂奥的设计中，都可以深深感觉到透着威尼斯宜人的尺度感，以及成熟的城市文化。

圣马可广场对岸的易勒·莱登特莱和圣乔治·马雷教堂是我有生第一次见到的帕拉蒂奥的建筑。



图5-4　圣马可广场

现在，我在距威尼斯大约30分钟车程的特雷维索

148　易勒·莱登特莱(Il Redentore, 1592)，意大利威尼斯，帕拉蒂奥设计。在嘎纳鲁格兰蒂的出口建造的文艺复兴时期的大教堂。具有单廊式圆筒屋顶形式，交叉处的穹顶从市区的许多地方都可以看到。受罗马耶鲁杰斯教堂的影响。

149　圣乔治·马焦雷教堂(San Giorgio Maggiore, 1580)，意大利威尼斯，帕拉蒂奥设计。圣马可广场对岸的文艺复兴时期的大教堂。反映三廊式平面的立面处理具有人字交错的构成，在比例上充分表现了文艺复兴的理念，作为典型实例广为人知。

150　圣马可广场，一面是圣马可大教堂和帕拉蒂奥·德格莱，一面是面海的成为威尼斯中心的广场。从共和国时期到现在一直都是市民们集会的场所。

小镇做一项设计工作。我在当年徒步考察建筑的旅途中，做梦也没有想到，几十年以后还会有在意大利这座古典建筑宝库一样的城市做设计的机会。这里保存了许多帕拉蒂奥的代表作。

帕拉蒂奥几乎所有的建筑作品都建在16世纪威尼斯商人的别墅区，一座叫维琴察的小镇。这些建筑的业主，无论是财力还是智慧都异常卓越。无论什么时代，对于建筑师来讲，能够理解设计者意图的好业主都是非常重要的。

前些时来讲过课的贝聿铭先生在巴黎的卢浮宫建造玻璃金字塔时说过，“作为建筑师第一次感觉到了历史的沉重”。对他来讲业主就是已故总统密特朗，我想贝聿铭先生从密特朗的人生哲学和历史观中都受到了很大的影响。

文艺复兴时期，建筑上最受重视的就是纯粹形式美的问题。各种技巧也只是一种手段而已。因此，在这个时代，理解这种建筑形式的古典素养对建筑师和业主都是非常需要的。

据说帕拉蒂奥的业主之一丹尼·巴勒巴就是这样一位有教养的人物。帕拉蒂奥在大学读书时就与其相识，1554年曾一起去参观罗马。在丹尼·巴勒巴之前，发现帕拉蒂奥才能，并将他引入建筑领域的是一位名叫卡里西诺的文学家。他多次将帕拉蒂奥派往罗马，研究古代建筑，使他发现了古代罗马建筑的壮丽。这样的“相遇”对帕拉蒂奥这样一位建筑师的成长是绝对不可缺少的重要因素。

帕拉蒂奥由对古典建筑的憧憬而设计出的建筑，以及1570年第一次出版的详细研究古代罗马建筑的著作《建筑四书》，都给后人以很大的影响。其中伊尼戈·琼斯[151]对18世纪英国建筑的影响是不可估量的。他的建筑中，文艺复兴后期的建筑是受米开朗琪罗作品的影响。他佩服的古典建筑是具有丰富装饰色彩的建筑。从这个意义上讲，他不是简单的古典主义手法建筑师。

作为建筑作品，有在维琴察最早的巴西利卡、罗通达[152]为代表的别墅建筑，前面讲到的易勒·莱登特莱教堂、圣乔治·马焦雷教堂，晚年的特阿特勒·奥林匹克等。这些建筑中集中表现的古典形态，数学性的协调，特别是平面

151　伊尼戈·琼斯(Inigo Jones, 1573-1652年)，伦敦出身，确立了英国古典主义传统的建筑师。开始以宫廷面具剧的舞台装置、服装等获得成功，不久步入建筑设计界。在第二次意大利旅行中，带回了帕拉蒂奥的《建筑四书》，研究其中的作品和古代遗迹，掌握了古典主义。由国王任命为建筑总监，到清教徒革命后被解任前，建筑活动以宫廷建筑为中心。代表作有“斑凯丁住宅”、“圣保罗大教堂的修复”等。

152　罗通达别墅(Villa Rotonda, 1550)，意大利维琴察，帕拉蒂奥设计。将穹顶的圆形大厅嵌入四方形对称的平面中，体现了几何整合性和古典柱式的协调。是帕拉蒂奥的代表作。

中表现出的对称性排列组合，是帕拉蒂奥建筑的魅力所在。成为以后古典主义建筑的一个典范。

帕拉蒂奥的建筑设计思想，特别是比例、协调等概念在维琴察市区以及郊区的别墅建筑中表现的尤为突出。帕拉蒂奥的许多别墅建筑都是严谨的左右对称布局，中心设置带圆屋顶的主要房间，按照数学比例排列其他各个房间。其中最为严格对称的建筑是罗通达别墅（图 5-5），这是追求完美数学抽象形态的建筑，成为建筑的理想形态，其形式美在帕拉蒂奥的建筑作品中享有很高的声誉，成为他最具代表性的作品。

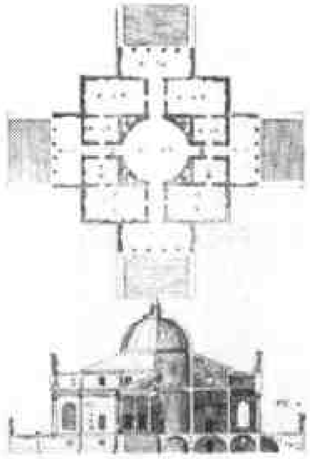


图 5-5　罗通达别墅

1965 年，这座建筑还没有像今天这样对外开放。但是，偶然碰到刚好过路的看守人，说可以让我简单看一眼，就开了门。这块基地在可以看到维琴察市区的小山丘上。勒·柯布西耶的萨伏依别墅也是这样。在罗通达别墅也设计了通往建筑的过道，它衬托出了到达建筑时的期待感，增加了来访者看到建筑的戏剧性效果。

平面为完整的正方形，将圆形的中央大厅设置于中心，通过在其上方设计一个圆形屋顶，进而增强了中心性。平面上对角线分别指向东南西北，其完全对称性贯穿在主要入口以及其他的三个立面上。

首先，我们会被严谨的几何形体构成的空间迫力所震撼。在“自然基坛”的用地上，通过“人的理性”所建造出的形象，这里似乎看到了从希腊的雅典卫城帕提农神庙[153]（图 5-6）到西洋古典建筑中渗透着的那种“秩序”的结晶。日本建筑则不具有贯穿整体的构成原理，只是表现平面性的东西。而西洋古典建筑是建立在逻辑思维基础上的立体构成，从中获得了向垂直方向发展的空间。在罗通达别墅戏剧性的空间体验中，如何将“建筑几何学”所具有的普遍性，以及与其相反的迷宫性、身体性的东西融入我的构思中，换句话说，如何同时将“抽象性”与“具象性”融为一体是设计上的一大课题。

153　卫城帕提农神庙（B. C. 432）。雅典卫城的山坡上建造的祭奠雅典守护神阿迪那女神的神殿。大理石的柱、山墙构成的简洁有力的均衡形式作为西洋建筑的原点被广泛引用。

1979 年，偶然的机会在巴黎观看了歌剧电影《唐·杰白尼》。我二十多岁时考察过的罗通达别墅又在电影中相见了。在这个电影中罗通达别墅是作为一个舞台



图 5-6　希腊帕提农神庙

通过银幕的效果，使我更加清晰地看到罗通达别墅所具有的某种戏剧性。

我的方法一直都是，最先直观地捕捉建筑，然后，对有兴趣的东西才开始查阅相关文献。一次，在查阅建筑文献中，有趣地发现了柯林·劳[154]的论文。

154 柯林·劳(Colin Rowe, 1920-)，美国建筑评论家。准确地描述现代建筑的本质特点，对现代建筑理论的形成有很大的影响。著作有《马尼耶主义与现代建筑》、《拼贴城市》等。

1947年在他的随笔《理想的别墅数学》中，对勒·柯布西耶的萨伏伊别墅和帕拉蒂奥的罗通达别墅进行了比较，发现了它们的共同点，开拓了用新的视点来重新审视现代建筑的论述。

虽然这有点现买现卖的意思，我想讲一下在不同的时代生活过的两位伟大建筑师意想不到的关系。首先，无论是勒·柯布西耶还是帕拉蒂奥都非常信奉数字规律，即对比例的客观性，或者说普遍性的认识。他们都对数学规律有些过分地追求，并有以此将自己设计的建筑的构成或系统神圣化的倾向，甚至追求到建筑的结构体系。对他们来说，采用什么样的结构体系是非常重要的。帕拉蒂奥运用砌块体系来追求完美的轴对称结构体系，而勒·柯布西耶将自己考证的多米诺体系[155]完善成为可以构成自由平面、自由立面的框架结构体系。

155 多米诺住宅(Domino House)，勒·柯布西耶1914年前后考证的为大量生产的住宅结构系统。以水平的楼板和柱子构成，作为对工业化与现代主义美学理论并举的尝试，具有很重要的影响。

勒·柯布西耶一边宣称自己的行为对现代之前是一种革新，一边又以自由独创的折衷主义立场，局部地、类比地参考历史。与古典主义时代的帕拉蒂奥一样将自己置身于西洋建筑史的潮流之中。

萨伏伊别墅和罗通达别墅都是四周可以循环的形式，而采取了强烈的人工几何体块与非人工自然的对比手法，即抽象与自然的对立。他们采取的方法和形式各有不同，但其意图却是相同的，并且将其形式非常完美地、纯粹地具体化了。最终他们都是在追求理想的“普遍性”。柯林·劳的这本书也有日文版，希望大家能认真地阅读一遍。

柯林·劳将当时完美无缺的现代主义与不安定的手法主义建筑进行了比较，开创了对现代主义再评价之先。但是，对我来说，没有现代主义土壤的日本是我的大本营，罗通达别墅和萨伏伊别墅的相似点是与自然相对的形态。即，在它们的背后有按着惊人的坚固意志所构成的“秩序”感。作为一种象征，我运用了西洋建筑中明确分割空

间的“墙”，尝试了建造与日本风土相适应的建筑，这就是后面要讲到的小筱别墅等一系列住宅。也许下意识地表现出了自己血液中所渗透着的日本人审美观。也是我二十来岁考察“西洋”后凝思出的自我答案。

勒·柯布西耶和帕拉蒂奥时代都出现了众多的崇拜他们的人。但是，许多人都是被他们表面的一些规律和技巧挡住了视线，最后以徒劳的模仿而告终。勒·柯布西耶和帕拉蒂奥都是在与自己的理想和现实的斗争中，在将矛盾统一的过程中，发挥出使自己的建筑绚丽壮观的创造力的。

帕拉蒂奥空间中的灵感

帕拉蒂奥向世人展示的建筑作品是维琴察旧市政厅的改建工程。也就是在外侧的二层回廊上加上拱顶，内部有一个大的空间。五年前我在这里举行了个人建筑作品展。

一般来讲，日本人往往认为建筑都是从基座开始建造的。但是，对在石造建筑中生活了几百年的意大利人来讲，建筑的室内装饰或其中的某一部分也都是建筑。建筑并不意味着只是工学技术意义上的构筑物。在帕拉蒂奥设计的建筑中展览我的建筑作品，这个建筑展就要表达对帕拉蒂奥建筑的敬意。在大空间中，我设计出一种反映帕拉蒂奥建筑法则的装置(图 5-7)。

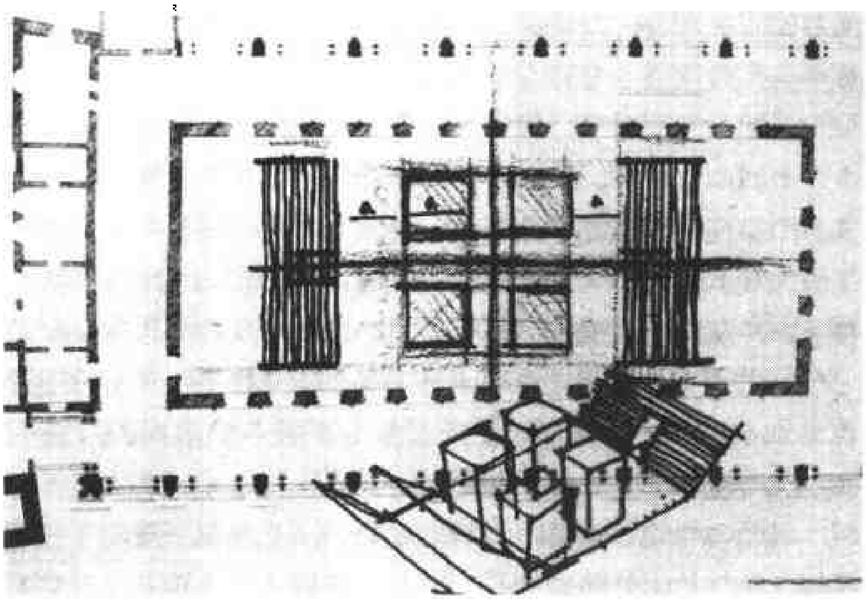


图 5-7　巴西利卡·帕拉蒂阿纳平面和展览装置草图

意大利人没有想到，我在帕拉蒂奥的作品中将帕拉蒂奥的建筑思想翻译成现代版的展示空间，以此来表示对他的敬意，使人们感到惊讶。

我想布置展览会与实际建造建筑是一样的。我们经常接到来自国外的“不想搞个人展览吗?”这样的邀请。展览会一次就需要数千万日元的费用。但是这里更重要的是，不光只是展览自己的作品，而是必须通过作品的展示，明确地表达出自己的某种理念。虽然总想搞展览，但是没有理念是难以进行的。

此外,我还设计了在东京都立美术馆的安东尼·卡罗[156]作品展和伊萨姆·诺古奇去世后的纪念作品展的展示装置。设计建筑也需要将室内设计和展示装置设计包括在内。展示装置的设计作为一种表现形式也是很有意义的。但不知何故，日本的建筑师做的很少。也许是由于设计的东西很快就会被拆除的缘故，或者认为这些原本就不是自己应该做的工作。但是，我想今后这些工作内容是必须让建筑师来做的。

156　安东尼·卡罗(Anthony caro, 1924-)、英国雕塑家。1951 年开始作亨利·摩尔的助手。受彼德·史密斯构成性雕塑的影响，转入通过焊接工艺用材的彩色抽象雕塑。代表作有“雕塑系列”等。

建筑的局部和整体——卡洛·斯卡帕

20 世纪 60 年代初，在日本玻璃公司内部发行的机关杂志《SPACE MODULATOR》中的一张照片吸引了我。这是一张卡洛·斯卡帕的建筑作品“嘎比那展销厅”的黑白照片。我被这个在似乎讲述着什么的外观迷住了。卡洛·斯卡帕是将起结构作用的墙体抽象为“面”来进行设计的。将每一个要素作为表现体进行设计,这可以说是卡洛·斯卡帕建筑的一个特征。观察一下卡洛·斯卡帕的建筑作品，不难发现这种倾向。卡洛·斯卡帕在他初期的作品中，曾强烈地追求弗兰克·劳埃德·赖特的风格。受到赖特以“墙”来划定空间手法的影响。卡洛·斯卡帕并没有一味地模仿赖特的设计，而是从中飞跃性地探索出自己独特的设计手法。如果同学们对某一位建筑师或者其作品感兴趣的话，也可以特别关注他的方法、背景，结合其建筑的时代性进行研究。从中我们就会发现，各种建筑流派相互影响，发展成为今天的建筑。

卡洛·斯卡帕的建筑提醒我们，现代建筑在只追求合

理性的过程中，忽略了“从局部开始构思”的方法。现代“建筑师”的手法都是首先从整体的理念出发，然后向局部分枝发展。即，最初是进行整体计划。而卡洛·斯卡帕的手法则是，从手可以触摸到的部分，从局部开始“形”的创作。这些局部、要素可以完全自立，同时不可思议地在整体上构成协调关系。这样的设计手法往往很容易陷入难以统一的境地。而卡洛·斯卡帕通过自己的手、眼进行深入思考，反而会将其升华成为一个具有观念性、整体性的“完整作品”。

例如，在克埃里尼·斯坦帕利亚图书馆(图 5-8)的建工程中，一进去里面有一个院子，院子里有一堵独的墙。表面上看似乎他只是设计了这面墙，但他的设使各部分都具有了各自的新意，似乎给人一种感觉。前所述，一般来讲，建筑设计是从整体开始的，但是洛·斯卡帕的建筑都是一个个完美部分的表现，建筑细致的黄铜板和大理石板如同绘画一样。比如，设计板，地板就成为作品；设计墙面，墙面也就成为作品每个部分在单独表现的同时，整体上贯穿着某种情趣如果运河涨水到展示空间，水就会流人建筑内部。他仅在这里设计了观水，而且考虑了听水、触水、感觉的效果，给人们的心理带来一种静谧、安稳的感觉。过水的设计拓宽了建筑的可能性。当然，不能让水的人给建筑带来问题，必须解决技术问题。对于在水城威尼斯生长起来的卡洛·斯卡帕来说，将水的要素引人建筑，不是非常自然的作法吗!

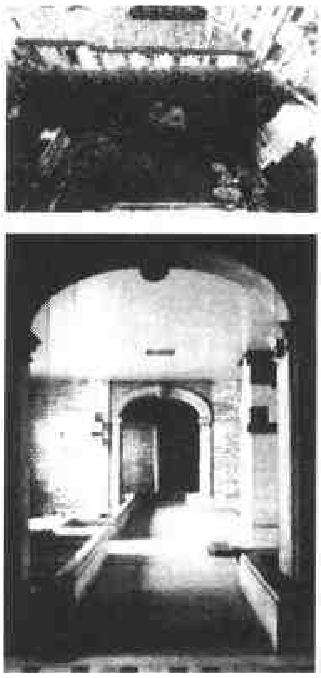


图 5-8 克埃里尼·斯坦帕利亚图书馆

卡洛·斯卡帕 1906 年生于意大利威尼斯，终生以威奈特地区为根据地展开建筑创作活动。卡洛·斯卡帕的建筑不单单具有地方性，但是脱离了威尼斯所具有的场所性就无法评论他的建筑。

威尼斯至今仍是具有独特工匠传统的城镇。卡洛·斯卡帕对建筑的细部处理倾注了非常的精力。他极其精致的细部设计正是得益于威尼斯传统匠人的存在才得以实现的。他本身也从事一些工艺、陶艺的创作活动，一个个作品都是以威尼斯的工艺技术为背景的。在他的建筑中，一个门的把手或扶手都可以成为一件工艺品。比

如，有在门窗格子中镶嵌彩色玻璃等许多需要手工进行细部处理的东西。我们可以从卡洛·斯卡帕根植于威尼斯这块土地，以工匠技术为背景，耐心地建造令人佩服的建筑的态度中学到许多东西。

“建筑”现在逐渐变成了非常概念性的东西。无论到什么地方都会发现，将原来物质性很强的建筑作为不具有物质性的假想建筑的倾向正在增强。但另一方面，我们也需要知道现在仍然还有这样注重工艺性的建筑师。我感觉对卡洛·斯卡帕来说，建筑是一个从材料的接缝宽度，以及材料的选择方式上都需要从局部考虑，然后将一个个局部接合起来的集合体。每一个局部都有它的“想法”，其想法的总和就像一个生物体一样是个统一体。卡洛·斯卡帕的建筑在现代建筑中具有其独特的位置。

克埃里尼·斯坦帕利亚图书馆工程是一项对现有的19世纪建筑的改装。作为具有悠久历史的意大利城市，在威尼斯寻找建筑的扩建改建以外的工作是很不容易的。由于需要对历史街区的保护，建筑的外观往往是不允许更改的，只能进行内部的重新装修。

但是，意大利语中被称作“莱丝塔乌”的改装，不光是简单的复原、消极的保存。根据需要，旧的东西也可以拆除掉，积极地添加一些新的要素，从而创造出新的空间。卡洛·斯卡帕的魅力之一被认为是创新地使用材料。对卡洛·斯卡帕来讲，现存的建筑也是构成建筑的材料之一。他在这个改装中萌生了绝妙的手法。

与现在日本泛滥成灾的边建边拆的状况正好相反，卡洛·斯卡帕的工程项目有230多个，这绝不是一个小数目，其中4成为改装设计项目，包括威尼斯展览会等的展览会场馆一类设计还不到3成。完全由他本人设计的全新建筑，也是屈指可数。但是，这些作品在现代建筑时代大放异彩，构筑了卡洛·斯卡帕的独特风格。

卡洛·斯卡帕的设计中规模最大的，就是将14世纪的城堡改装成美术馆的卡斯泰尔韦基奥美术馆[157](图5-9)可以说这是他对展示、改装思考的集大成作品。在这个设计中，将现有的建筑物作为“建筑用地”，卡洛·斯卡帕对这块“用地”进行了认真地思考。不仅仅是将其作为一

157　卡斯泰尔韦基奥美术馆（Castelvecchio Museum, 1964），意大利维罗纳，C·斯卡帕设计。是其作品中将中世纪的城堡改装成美术馆的代表作。边挖掘边改建，分为若干期完成。在主要展示大厅、门厅周围最大限度地考虑了与骑马像周围等处已有建筑的协调，大胆地重新构筑了C·斯卡帕独特的空间。

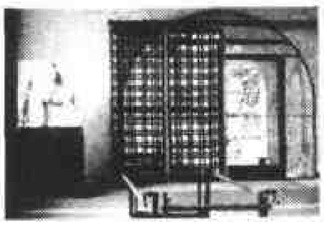


图5-9　卡斯泰尔韦基奥美术馆

般的内部装修，而是对开窗部分、半室外空间等进行了认真地设计。

对外部和内部进行了完全不同的处理，通过在内部重新设计一个建筑的方法，将新旧建筑合为一体。在这里，包括展示的作品，他将人们可以触摸到的所有部位都进行了设计，设计工作量密度之高使我们非常吃惊。比如，我们看一下地板的纹样，它本身就是一个很好的设计；展示台座也设计成为一种建筑的表现。将各个部分连在一起构成一种意趣，使来访者感觉到它的魅力。

他还将建筑作为画板，在上面绘制了许多“画面”，涂上了颜色。威尼斯有一种有名的被称为粉饰灰泥的做法。卡洛·斯卡帕将其试着涂成蓝色，或者黄色，或者红色。设计中反复地进行实验，有时完成一座建筑甚至要花几年的时间。

我们在进行建筑设计时，比如将墙面指定为黄色，选择一个色样，施工结束后，去看一下现场实物，基本上都是这么一个程序。但是，卡洛·斯卡帕却一次一次又一次地反复进行试验。如果预算过于紧张就不好办了。建造建筑如果就像制作一个美术品一样，那就很有意思了。有时一个阶段的设计就需要花两年的时间。这并非是忘记了该项目，而是一旦决定的话，建筑就会按着设计被建造出来，可能还会存在不尽人意的地方。因此，我想这就是他一直到最后阶段才做出决断都是为了进行更多的推敲吧。

卡洛·斯卡帕是将传统的建筑和现代建筑结合，将现代化的过程中失去的优秀传统再一次“复兴”的建筑师之一。当今这样的建筑师几乎不存在了。现在，日本就没有很认真地设计地板的建筑师了。卡洛·斯卡帕对地板设计也是对材料、比例、细部处理等要素进行非常认真地思考。光设计地板就要相当长的时间。我们在进行设计时，经常是只设计一面墙，或者只做一个地板的模型，很难设计出自己认为很好的地板。如果我们看一下卡洛·斯卡帕的设计，就会感觉到光是地板就是一个很好的作品。

158　布里翁·维加墓地（Brion－Vega Tomb and Cemetery, 1972），意大利特雷维索，卡洛·斯卡帕设计。这是卡洛·斯卡帕为数不多的全部亲自设计的作品。造型别致，设计精细，是卡洛·斯卡帕终斗以手工艺表现为特点的代表作。

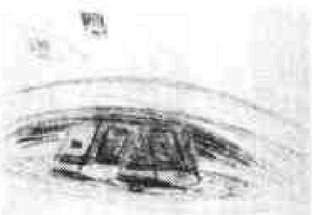


图 5-10　布里翁·维加墓地

159　1636 年（1793 年重建），京都，小堀远州。大德寺塔头孤篷庵方丈的茶室。设计巧妙地利用建筑与庭园的位置关系，通过将拉门下侧开放，大胆地引入景观的手法，成为小堀远州的杰作之一。

在他晚年为数不多的新设计作品中，布里翁·维加墓地[158]可以说是反映他设计理念的最高杰作。在设计过程中，他留下了大量的极富有魅力的草图（图 5-10）。这些草图能够帮助我们了解他在设计过程中是如何进行思考的。他像设计庭园一样设计建筑，考虑从所有的地方射入光线的情况，让水的设计也体现出丰富多彩的表情，使石材设计体现出生命感。将各种设计对象的形状、材料、比例关系进行选择，一个一个地布置在“用地”中。对卡洛·斯卡帕来说，建筑设计行为就是“将隐藏在事物深处的东西挖出来”。如果看一下他的工作就会知道，对他来说建筑设计不是发明，而是一个一个的“发现”。就像日本的茶室设计似的，日本的茶室设计不是发明，而是发现将新东西重新组合建造的奥秘。他的工作就是接近这样一种性质的工作。

他所敬佩的建筑大师赖特对日本建筑也有相当的影响。卡斯泰尔韦基奥美术馆的格子门设计，从背后照射光线的手法，与日本大德寺孤篷庵的忘筌[159]等日式拉门从外侧射入光线的做法是非常相似的。我想他非常崇拜弗兰克·劳埃德·赖特，将其作为自己的老师，从中也充分吸收了日本空间的许多精髓吧。

卡洛·斯卡帕被社会承认，开始完成他的主要作品是 50 年代，是他 45 岁以后的事情。这一时代是以现代主义为中心的时代，而他却在走自己的路。要想始终不渝地坚持走自己的道路，就必须不断地与周围的潮流以及不同的思想进行斗争。我自己是自学建筑的，在最初的建筑学习中，自己的想法就不断地与社会潮流发生冲突，出现反差，为此而苦恼。“自己所走的道路到底是否正确？”不知经历了多少自问自答的孤独而艰难痛苦的岁月。

贯穿卡洛·斯卡帕作品的是他对现代社会的抵抗精神。通过认真设计的态度来反抗现代社会的只追求合理性的状态。在他的心底贯穿着“人性”的存在，以及围绕其对环境的“爱情”。据说，他即使在确定一个地板装修的时候，也会认真地按照人的尺度去思考，做出一些富有变化的设计。他的作品非常关注该场所中触及到这个环境的人的感觉问题。在对人性进行非常浓重考虑的基础上，将

设计具体地落实在非常现实的部位。随着计算机的迅猛发展，追求非物质的倾向越来越严重。在这个没有思想的建筑横行的现代社会，卡洛·斯卡帕给我们留下的东西是不是具有更大的意义呢！

威尼托的艺术学校/设计的背后

1992年威尼托时装公司在它的发祥地（至今仍是总部所在地）威尼斯的郊外特雷维索开设一所应用艺术、摄影、染织等工艺美术学校。他们来委托我做设计。这是古典主义大师帕拉蒂奥和现代大师卡洛·斯卡帕留下许多杰作的地区，是与维琴察并驾齐驱的有丰富建筑遗产的地区。此外，17世纪的古建筑通过修复、改装，至今仍继续发挥着它的作用。接到委托书时，由于距离较远，我有些犹豫，就先到当地去看了一下现场。

在去看现场之前，我应邀来到了威尼托公司的总部。总部的建筑是修复之后的17世纪建造的帕拉蒂奥风格的建筑。这里与想象中的大时装公司企业氛围完全不同。而且，就在办公室内工作着的人们旁边，改装中发现的17世纪的壁画正在修复之中。这种修复工作需要相当的时间和大量的经费。面对我的惊讶，威尼托公司的董事长卢奇阿诺·威尼托反复地讲述了下面的话："即使我的公司陷人困境，也要将这座建筑和壁画保存好，留给后代"。

我被他如此热爱建筑的话语打动了。同时，他对我讲的"有勇气的修复"，使我下决心接受了这个设计任务。但是在海外接受设计任务要比在国内面对更多的艰辛和问题，要面对文化的、传统的、国民性等价值观的差异，面对未知的环境等条件。当时，我并没有任何关于意大利风格的工艺建筑技术专业知识。我想在当地工匠们的指导下，进行工作不是也很有趣吗！利用这个机会能够很好地学习帕拉蒂奥风格的建筑，因而接受了这个任务。但是一旦开始工作，从早到晚都在满负荷地工作，根本没有时间学习，没有任何参观新旧建筑的机会，我失算了。

我到实地去看了艺术学校的用地，这里还残留着与总部一样的17世纪的古典别墅建筑和养蚕小屋。我一边

考虑着用地内的建筑布局，一边查阅旧建筑的结构，并开始推敲应该保存的东西。保存的东西包括了用地内的大树和小石子砌筑的墙壁等。如前所述，在意大利拆除这样的历史性建筑物是要接受法律法规审查的。也就是说，我们的工作必须在修复保存旧建筑的基础上，增加新建筑，使两者共存。在分析了威尼托公司提出的条件之后，在新旧相贯的设计理念下设计了几个方案。

人们总有一种认识，认为新东西与旧东西是非常对立的。但是，我们的设计并没有使新旧建筑对立，而是对原有建筑的历史性进行了保存，并在内部嵌入了另一组建筑，新的部分不仅仅是表面的形态，而是要通过"空间"来呼应历史，使其相互产生共鸣。我认为这种安静的"关系"更加相称。

在这里我们考虑的是对这些历史性建筑施以敬意，而将共享大厅、图书馆等较大体量的新建部分内容埋人地下。不破坏这个地区的田园风景，不中断连续的历史，唤起人们共同的记忆，以此达到继往开来的效果。建筑用地内有几棵大树，我们的设计方案是不砍伐它们。设计首先是从旧别墅改装开始的。我们在这里沿袭了卡洛·斯卡帕在旧建筑中插人新建筑的手法，将外墙原封不动地保存，对内部进行了彻底地改装。

实际上，改装旧的建筑要比建造新建筑困难得多。首先是从整个建筑外墙的搬迁开始，我们运用了该地区独特的威尼斯粉饰灰泥做法，重新砌砖墙、铺房瓦，以此给它注人了新的"生命"。同时对门墙也进行了修复。原有的建筑等都是手工精工细做，很有情趣的东西，很想将它们原封不动地保存下来，但是由子过于陈旧，一部分损毁严重，所以才不得已而为之。现在，改装的部分基本完成，工作已经历了两年半的时间。对意大利的施工技术没有任何经验的我们，在与意大利的工匠们相互理解、向着一个共同的目标前进的过程中，发现我们之间有着很大的距离感。但在一块一块地垒砌着石块的同时，通过耐心反复的对话，双方逐渐统一了将这个建筑建造成为一座完美建筑的认识，而合二为一，才走到今天。如果是在日本的话，就会感觉过了很长时间似的，但是通过我们共同的努力，对我来说，原本是"他乡异地"的意大利和意大利人似乎

也越来越感到亲近了。

有一种“意大利人不爱工作”的说法，但是我所见到的意大利人，不管是木匠、泥瓦匠还是现场监理，都非常勤奋地工作。现在他们在担心是否自己的领域会被侵蚀，他们的工匠手艺和热情都感到了“威胁”。从效率的观点出发，日本企业也许非常优秀。但是最重要的是，意大利人深知用自己的手亲自建造建筑是一种快乐，对自己的职业有一种不可动摇的自信和骄傲。

在日本，建筑从设计到完成，时间是很短的。而在欧洲和美国用10年时间似乎也是理所当然的。威尼托项目1992年9月开始施工，预定1994年竣工，但是至今这个工程还没有完工。1995年完成了7成工作时，不可思议的是，因为特雷维索换了市长，我们就接到命令，要重新进行设计申请手续的审查，然后又过了约3年的时间。近期又将开始施工，据说明年内就可以完工了。我想一定会拖到后年了吧。

此外，现在在美国的圣路易斯进行着皮利查财团美术馆的设计工作。第一次去看用地的时候是1991年，最近终于要开工了，我想还会有一年半的时间。因此，威尼托工程时间也不算是特别长。但是作为设计者有一种疲惫感。这时，就会被现场的工匠们努力工作的喜悦、充满创造希望的生动表情所鼓舞。

修复工程期间，虽然施工还在进行，但是设计工作停止了，因可以利用这段时间，通过实际的工作对意大利进行了深入的了解。

意大利有旧建材银行一类的组织，17—18世纪时的砖瓦、木材等按照不同的时代分类保存得很好。修复古建筑的材料很容易就可以弄到手，古建修复所需的材料全部都可以从这里购入。在意大利，拆除旧建筑需要经过批准，可以二次使用的材料必须回收到古建材“银行”，修复古建筑时再从这里购买。但是更使人佩服的是有许多继承传统、掌握这些古建材技术的工匠们。不只是法律，旧的东西用于维修古建筑的系统深入地植根于其社会之中。

在这个设计中，通常只具有两种意义上的空间结合

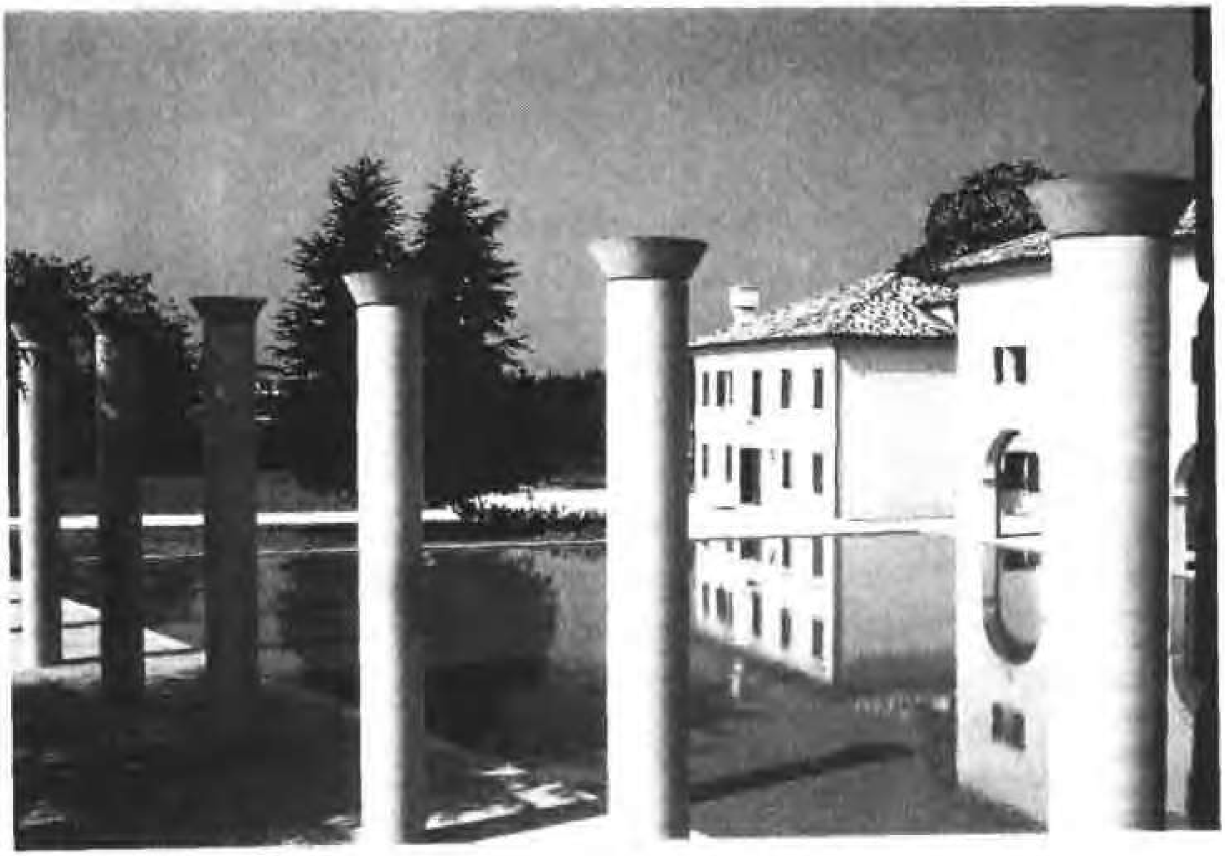


图 5-11　威尼托艺术学校



图 5-12　威尼托艺术学校表现图

部，被定位为人与历史、自然、不同文化，以及人与人之间交往的场所，对话的场所，使其能够成为积极感人的空间。这样，就将现在与过去，内与外不同性质领域之间的场所碰撞，作为两个自立的、共鸣的空间，并将光、风等自然要素引入其中。在用地中连续地排列着的旧别墅前面的水池，外部的列柱广场，二层高的椭圆形地下广场，连接着这一广场的台阶状广场等，让人们在建筑的某些部分能够感觉到自然的存在(图 5-11、5-12)。

设计椭圆形地下广场的理由之一，就是椭圆形空间所具有的“动感”与来到这里集会的年轻人活跃的情趣能够相协调；另一个理由是对帕拉蒂奥的思念，年轻时帕拉蒂奥严谨的几何学构成曾使我深深迷恋。我想设计椭圆形广场来呼应帕拉蒂奥的圆形广场，即用椭圆形空间对应圆形空间。

对主要的别墅建筑几乎没有另加改动，而在其中插入了新的椭圆形空间(图 5-13)。在这里从平面布局中庭、顶光以及侧光等都非常固执地反复运用了椭圆形状。椭圆的光从各个方向射人，环绕空间，得到椭旋转轨迹的三维空间效果。

保罗米尼设计的罗马圣卡罗·阿勒·夸特罗·冯教堂[160]就是以椭圆形为主题的建筑，这里再限定一些素就会构成更有迫力的建筑。虽然是小型建筑，但我在这里不只是进行了简单的保存、改装，而是从中又一次发现了新的乐趣。

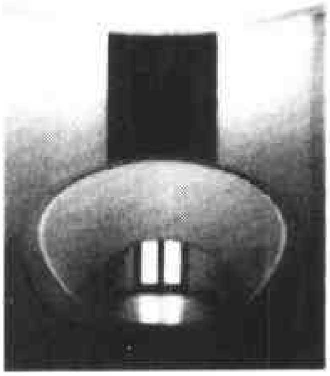


图 5-13　改造后的别墅内部

160　圣卡罗·阿勒·夸特罗·冯塔内教堂(S. Carlo alle Quattro Fontane 1641)，罗马，保罗米尼设计。椭圆形平面具有动感的波浪外观，表现了保罗米尼的特征。是一座虽小却重要的教堂，对巴洛克建筑设计风格有很大影响。

从地下广场通过旧别墅轴线上的主入口，进入本设计的主要空间——图书馆(图 5-14)。在空间构成上使人们同时可以体验到 17 世纪的空间与现代空间。利用开工时间推迟的机会，多次反复构思了这个图书馆。米开朗琪罗的拉乌提阿诺图书馆或者多次去看过的巴黎卡尔·拉嘎菲尔德别墅覆盖整个墙面的图书，以及阿期普仑多的圆形图书馆等，之前看到的各种图书与建筑的关系在我脑海中闪现。在最初的设计构思中，将这个图书馆构思成圆形螺旋式空间，更具体一点讲，从上面转着圈走到十七八米深的地下回廊，其两侧设计为书架空间。但是设计经常就是变更，变更，再变更的工作。最初威尼托公司认为这样就很好，但是

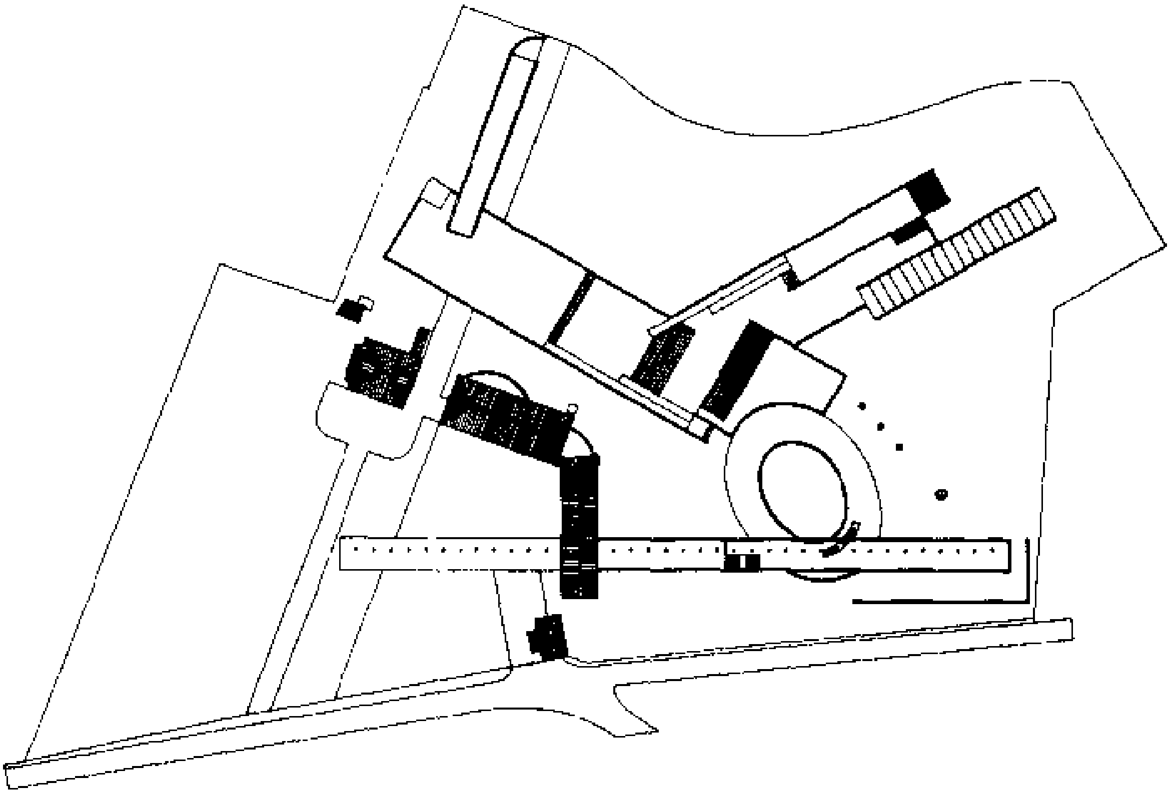


图 5-14　威尼托艺术学校总平面图

根据最近的社会状况，这种空间大都不是只限定为单纯的图书馆功能，提出要再将回廊拓宽一些，放上桌椅，形成坡道阶梯式的办公空间是不是更加有趣呢?现在我们正在按照要求又一次进行设计推敲。今后还会发生什么样的变化，还很难预料。这种长期的设计任务，会出现各种因素，发生各种变化。卡洛·斯卡帕的空间每一个部分都是独立的，这些部分相互连接构成整体。我对这种设计方法很有兴趣，因此在这里有意识地运用了卡洛·斯卡帕的这种手法。

在设计过程中思考是很有趣味的事情，是一种创造性的活动。但是一回到现实问题，我就有些神经紧张，经常有不想干下去的想法出现。但是，看到这些对建筑倾注了如此执著和热情的他们，以及欣然接受这些工作的意大利人的胸怀之深，我非常敬佩。

对建筑的爱情

设计建筑当然与设计城市相连。一个个建筑在人们的记忆中作为城市的“风景”共享，在积累中才逐渐形

成了真正意义上的城市。人类原本是依靠着记忆生存的。建筑师是一个对形成人类记忆根基的环境起着非常直接非常重要作用的职业。

阿尔多·罗西[161]曾经讲过“城市的记忆”、“建筑的记忆”的话。将这些东西如何刻人人的体内，在考虑建筑设计时是非常重要的。我们今天讲到的历史沉积城市威尼斯，在这里看到的卡洛·斯卡帕的建筑，以及来自威托公司不可多得的体验，旧的东西留在了我们的记忆中还必须传承给下一代。这些正是建筑师，以及现在生活的“个人”所应负的社会的历史责任。其中最重要的就首先对建筑要有“爱情”。

回顾一下近现代的日本城市规划和建筑设计，只将济效益作为有价值的东西，我认为对建筑缺乏“爱情”

1995年1月17日阪神淡路大地震时我在伦敦，做特美术馆方案竞赛最终的评审。得知消息后，我飞快地英国回到了日本。第三天就奔赴了灾区，目睹了震灾后的惨状(图5-15、5-16)。对以前以经济为主导，无秩序地开发城市的结果一目了然。城市从希腊、罗马时代，其安性和功能性以及语言难以表达的魅力是难以分割的一个体。但是这里没有尽到那样的规划城市应尽的责任。没认真进行规划而建造起来的城市，也就是几秒钟的工夫下子就被破坏殆尽。而且没有能够成为防火、防灾的城市。这里城市规划专家和建筑师的责任很大。同学们今后都要走向社会，我想，那时你们要通过建筑设计认真地思考城市到底应该是什么样的问题，起码也要能够保护生命、生活的安全，要思考对我们的社会能够做些什么。

由于震灾，许多历史性建筑都被破坏掉了。老的外国人聚集的街区有许多大正、昭和初期的建筑。我第一眼看到的就是长野宇平治[162]设计的银行，我想这种状况下，完全可以将其保存下来。此外，还有住友银行、第一劝业银行、三和银行、中国银行等日本近代的重要银行建筑都被破坏了。这些建筑是为了日本的现代化奋斗过的前人按照时代的精神建造出来的，不仅是建筑界人士，对居住在这里的人们、来访过的人们，也都是非常重要的遗产。从大正到昭和时代的建筑一下子全部拆除的话，这一时期的

161　阿尔多·罗西(Aldo Rossi，1931-1997年)，意大利建筑师。作为理性主义代表从事建筑设计，晚年多用现代内构成的历史表现手法，代表作有“格拉拉若公寓”、“帕拉蒂奥饭店”等。



图5-15　阪神淡路大地震中被毁坏的阪神高速公路



图5-16　阪神淡路大地震后的街景照片

162　长野宇平治(1967-1937年)，新泻出身的建筑师。日本银行总建筑师，设计了日本银行京都支行等许多银行建筑。晚年摆脱了正统的古典建筑风格，探讨了自己的风格，代表作有“旧三井银行神户支行”等。

历史就会从这个城市被抹掉。在地震后，我很迅速地访问了许多银行，对行长们讲述了城市记忆的重要性，请他们协助尽可能地保护这些历史性的建筑。但是，大家都说，这个时间安藤来讲什么保存古建筑之类的话，真让人心烦，这不是给我们添麻烦吗?我第一次去还接待了我，以后就不再见我了。最后，建筑很快就被拆光了。

在兵库县政府大楼前面有一座有名的砖结构的建筑——荣光教堂，这里也曾遭受了很大的破坏。我想破坏到这个地步也许是很难修复了。但是，我对他们讲：至少作为震灾纪念，哪怕是保存一面墙也是可以的。但是，最后还是被他们全部拆掉了。日本人喜欢拆房子，喜欢拆除的干干净净，然后在重新建造的做法。

时间的痕迹被刻入街道景观是城市的特征之一。某座城市的建筑在短时间失去的话，人们在生活空间中的记忆载体就完全消失了。也就是说，每个人的记忆也就会失去。我想，保留帕拉蒂奥以及那个时代的建筑。意大利人继承传统的态度是非常正确的。

城市的生命

目睹了阪神淡路大地震的惨状，我对自己的无能为力而感到焦虑。同时也想，我能不能做些什么呢?就参加了被称为“兵库绿色带”（图 5-17)的植树活动。这种构想源于地震后不久在六甲车站前盛开的白色木兰花。在震灾中去世的人们像重新生成的白色木兰花一样美丽。从中感觉到了，市民们齐心协力一定会将城市重建得更加美好的信心。最终的目标是要栽种 25 万棵树，这是需要重建的 12.5 万户住宅数的一倍，市民们以此作为自己的目标。

种植的 25 万棵树中，5 万棵是开白色花朵的木兰、辛夷、瑞木等树种。作为对在大地震中去世的 6000 人的慰灵花是很有意义的。春天，到了开花季节，就可以想起这些去世的人们。花一年一年地开大，树一年一年地成长。参加植树的人们在培育着这些树木的过程中，他们也感到了建设城市的责任和自豪感。此外，通过对整个城市铺设绿化网，就会建造出超越物质世界而形成人与人相连的“大”城市。不是像以前那样生硬性的城市规划，而是



图 5-17 兵库县绿化网标志

建成某种富有人情味的具有连带感的城市。因为，城市不只是城市规划人员的城市，它应该成为使在这里居住着的人们能够参加建设的城市。

我希望这 25 万棵树苗从全国的普通城市市民、政府和企业那里以捐助的形式得到。其实地方政府的数量就很多，其中市政府全国就有 800 多个。我想这个事情很简单，每个城市 100 棵就会有 8 万棵。但事实上并不那么简单，我们做了很大的努力，好不容易才从 230 个县、市、町得到了一些苗木，加之，从全国人民那里以每人 5000 日元为一个数额，共收到了 5 亿日元援助救灾的资金。此外也有直接来植树的声援者。到现在为止已有大约 19 万棵树种植完毕，其中 8.5 万棵是木兰和辛夷。25 万棵树的目标预计明年就能够完成，我想再增加 10 万棵，最终数量为 35 万棵。

在神户的人工岛种植了 3000 棵木兰、辛夷（图 5-18）、瑞木等。我想这里能再增加 1000 棵最好。神户的人工岛地方很小，种植 4000 棵树的话，春天的绿色就会映入人们的眼帘。

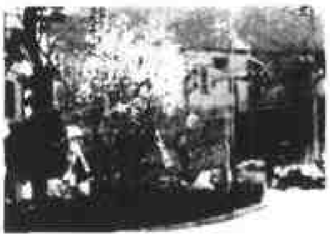


图 5-18　地震灾区盛开的白色辛夷

在遭受震灾的小学、初中、高中的学校里，每一个学校种植 10 棵树，这项计划已经执行完毕。一般的市民只是种植是可以的，但以后就难以关照它们了。因此，我们就让每个在校学生栽树、浇水直到毕业。通过这一活动使人们有了对城市的责任感。没有负责任的“个人”，就难以有真正的社会，也不可能有好的城市存在。

20 世纪 60 年代各种各样的人都参与政治，呼吁要改造社会。我年轻时也表明了自己对社会的态度。运用自己的职业武器进行抵抗社会的一些问题，争取自由。在建设真正富裕社会的信念下，与社会以及自我都进行了不懈的斗争。现在又一次出现了这样的大地震，作为建筑师应该对城市做些什么呢？自己在责问自己。

神户沿海的工业园区从前就有关西的川崎制铁和神户制钢等大企业的工厂。但“重厚长大”型工业逐渐衰退，工厂开始停工，厂房的使用就需要重新考虑。阪神淡路大地震使这些地方的建筑一下子被破坏掉了，加速了重新规划的步伐。在仅两三个月的时间里就进行了更新，这个区

163　东部临海新都心。震灾后建设的具有商务、居住、文化功能的神户市新都心。有兵库县立现代美术馆、水边广场、世界保健机构等设施。1998 年开始部分设施对外开放。

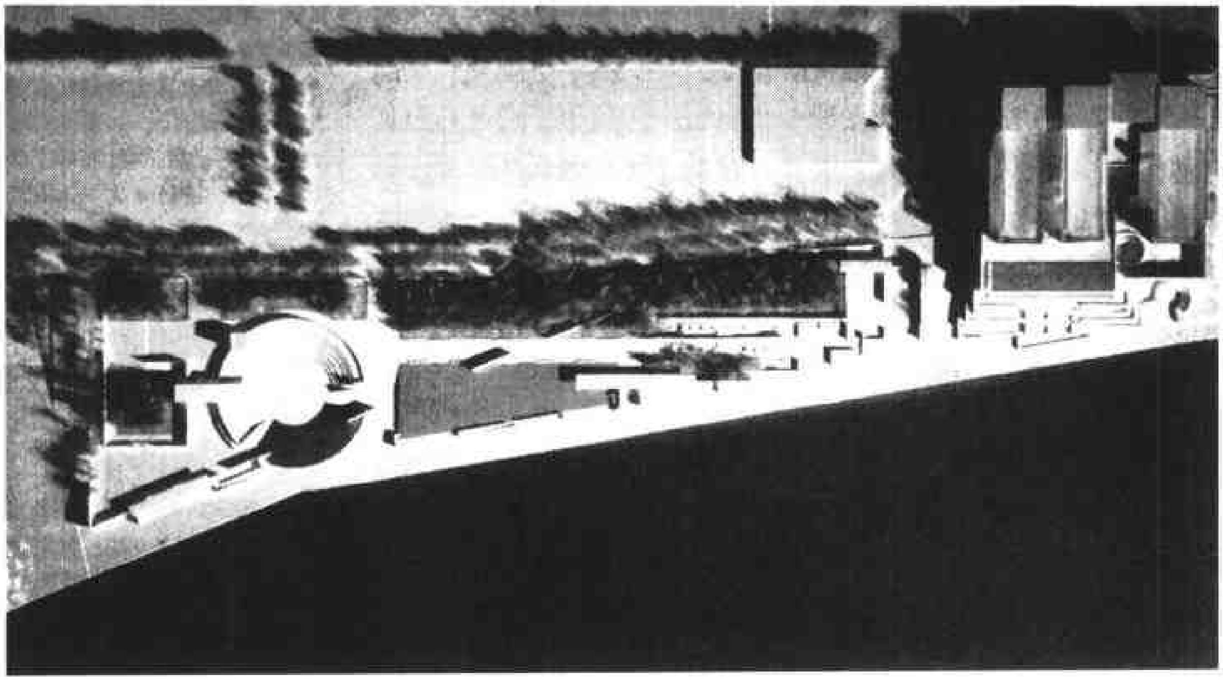


图 5-19　神户东部新都心　海的广场和兵库县立现代美术馆　模型

164　亲水公园，预计2001年竣工。神户市中央区。作为震灾复兴规划的新都心区的中心公园中的海边临水公园。由台阶广场、楠树林、户外剧场等构成。

165　兵库县立现代美术馆，预计2002年竣工。神户市中央区。与临水广场邻接。日本最大的美术馆。是1997年公开征集的中选方案，特色为以重视与海的关系的开放性构成。



图 5-20　兵库县立现代美术馆与海的广场

域进入了重新开发[163]的时期。现在已经将丹下健三先生设计的WHO(世界保健机构)建筑与震灾后的住宅建设共同规划。这里最终预计建设6000户住宅。我的事务所承接了长500m的公园[164](图5-19)和兵库县立现代美术馆[165](图5-20)的设计任务。

我们最初提出的设计方案是将中心广场作为重点。地震半年以后，我们又提出了地震时可以成为逃难场所的有水景的公园、与大海成为一体的广场、户外剧场、有雕塑的广场等的设计方案，还种植了兵库县的县树樟树。

现在施工已经完成了一半。从上面看树显得有些小，但树高有10m。原来种的就是大树，到2000年大概就可以成为一个小森林的样子了吧。

现在正在设计一个与水景公园连接的建筑面积8000坪的与东京都现代美术馆相同规模的大型县立美术馆。现在正在紧张地设计，预计明年初开始施工。

这座美术馆与福特·沃思的现代美术馆[166]一样，是双重结构的建筑，轻盈的玻璃盒子中，插入了一个混凝土盒子。这个玻璃盒子面对着大海，与混凝土盒子之间有一个很明亮的通道，展示空间布置在混凝土盒子中。上一讲我们讲述了使用混凝土这个可以自由造型的材

料，在不自由的简单正方体中，如何创造丰富的空间内容。在简洁的混凝土外壳上，覆盖一个密斯·凡·德·罗常用的玻璃盒子，它将是坚固地建造在大地上的建筑。建筑的周围打算全部种植绿化。前面是神户钢厂的地盘，预计这里也要进行绿化。如果能实现的话，将成为长约1000m的大公园。争取在2001年底完工，对外开放。工程从1995年震灾后开始，完成大概需要7年左右的时间。

美术馆是县政府管辖，公园为市政府管辖，海是运输省管辖。一般来说，这些都是分别进行规划设计的。我们一反常规对其进行了统一的规划设计。但是，运作起来并不那么简单。公园前面是海，我想利用这些条件将其设计成公共空间，设计成雕塑飘浮在海上的展示空间，运输省却没有批准我们的方案。但是，我们并不气馁，想通过某种渠道寻找一个解决办法。

我想，特别是公共建筑，今后不能像过去那样只重视单体建筑的艺术性，而是要用建设高质量环境的视点来思考设计是最重要的。除了充实视觉环境以外，从全球的角度将有限的资源有效利用的意识，对自然能源的有效利用方面，都将会提出更多的要求。为此，国家、县、市、民营企业等之间的相互协作，都将会逐渐转向横向之间协作的做法，必须解决技术问题、经济问题等一个个难题。20多岁时，自己想在这样的城市居住生活，想做一些这样的事情等想法，如果不把握好自己，就会陷入只顾应付解决眼前问题的建筑设计状态之中。我不想成为这样没有希望、没有理想的人。至少自己年轻时所描绘的理想，应该坚持到40多岁才可以设计出自己的建筑。从现在20来岁起就要有紧迫感，要能够持续到40、50、60岁。在设计神户震灾复兴公园时也好，以前设计的大阪天保山三得利美术馆时也好，都设计了有水景环境的亲水空间，就像无论何时看到圣·马可广场都感到很激动一样，为了震灾后的各种复兴事业能够持续，给整个空间设计注入了精神。

166　福特沃思现代美术馆(Modern Art Museum of Fort Worth)。预计2001年竣工。位于美国的福特·沃思。是设计在与金贝尔美术馆相邻的现代美术馆。1997年招标的中选方案。

设计环境、设计建筑

1968年，当时担任奥地利某杂志社总编的汉斯·霍

167　汉斯·霍莱茵(Hans Hollein，1934-)奥地利建筑师。喜欢使用金属、镜面等材料，创造具有独特装饰件的空间。以"一切都是建筑"的宣言为出发点的建筑活动具有强烈的艺术家风格。代表作有"莱迪蜡烛店"、"福朗克现代美术馆"等。

莱茵[167]发表了一篇题为"一切都是建筑"的论文，对建筑界的冲击很大。这一年也是象征巴黎五月革命对现代各种制度进行批判开始爆发的一年。建筑界也出现了许多建筑家为打破封闭状态的前卫活动。汉斯·霍莱茵预见了随着科学技术的发展，虚拟现实社会即将到来，建筑的概念也应该随之扩张。他对旧态依然的建筑教育以及建筑师都进行了批判。我认为他的主张贯穿了这样的想法，"建筑"，应该对人所触及到的所有环境都要负责"，迫使我们重新思考了建筑的社会性问题。我们每一位建筑师都必须在设计每一栋建筑时，有广阔的视点，有建筑是环境一部分的意识。每一个人都要时常地思考自己职业的社会意义、责任等问题。

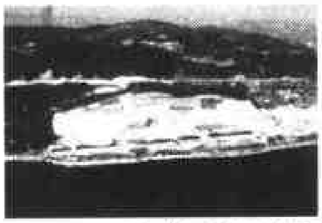


图 5-21　淡路岛梦舞台规划用地



图 5-22　淡路岛 挖土后的用地

1998 年 3 月明石海峡大桥通车。在架设这座大桥的淡路岛的一角有 35 万坪的大空地(图 5-21)，这是为了建设关西国际机场取土填海而形成的地方，正好相当一个高尔夫球场的大小(图 5-22)。1998 年这块土地的主人来找我，想将这里建设成高尔夫球场，委托我设计这里的俱乐部。他先领我去看了用地。令我非常气愤的是为什么能够如此无计划地胡乱开采这里的山地。乱取土，乱采石，乱开采石灰岩的情况遍布日本整个国土。不光是日本，亚洲、欧洲、美洲都有这种情况。为了建设需要，取土也是没有办法的事，但是也应该考虑自己的责任，哪怕是用 10 年的时间，也应该将其恢复原样。但是人们却根本没有这样的意识，随便胡乱开采的山到处可见，只能用惨不忍睹来形容。

经历一番周折之后，1989 年兵库县知事提出了将这里建设成国立公园的设想(图 5-23)。我与知事以及兵库县的人们一起考虑了在这里建设国际会议会馆、饭店、植物园、园艺学校等[168]设施。淡路岛气候温和，从前就是花卉的产地，于是决定在这里建设研究花卉的园艺学校和植物园、温室等设施，并将这座城镇建设成为研究花卉植物者居住的地方。同时决定将 35 万坪荒废了的用地种植树木。一般来讲，先建建筑后种树，而这里采取了先种植高 10cm 的树苗，5 年后再开始建造建筑，这样就是在树林里建造建筑。兵库县知事欣然同意了我的提

168　淡路岛梦舞台。预计 2000 年竣工。位于兵库县淡路岛。将大阪湾填海工程取土用地进行绿化，建设以人与自然的交流舞台为目的的设施。由国际会馆、饭店、餐厅、温室、户外剧场以及大面积庭园组成。为能如期竣工，现正在突击施工。

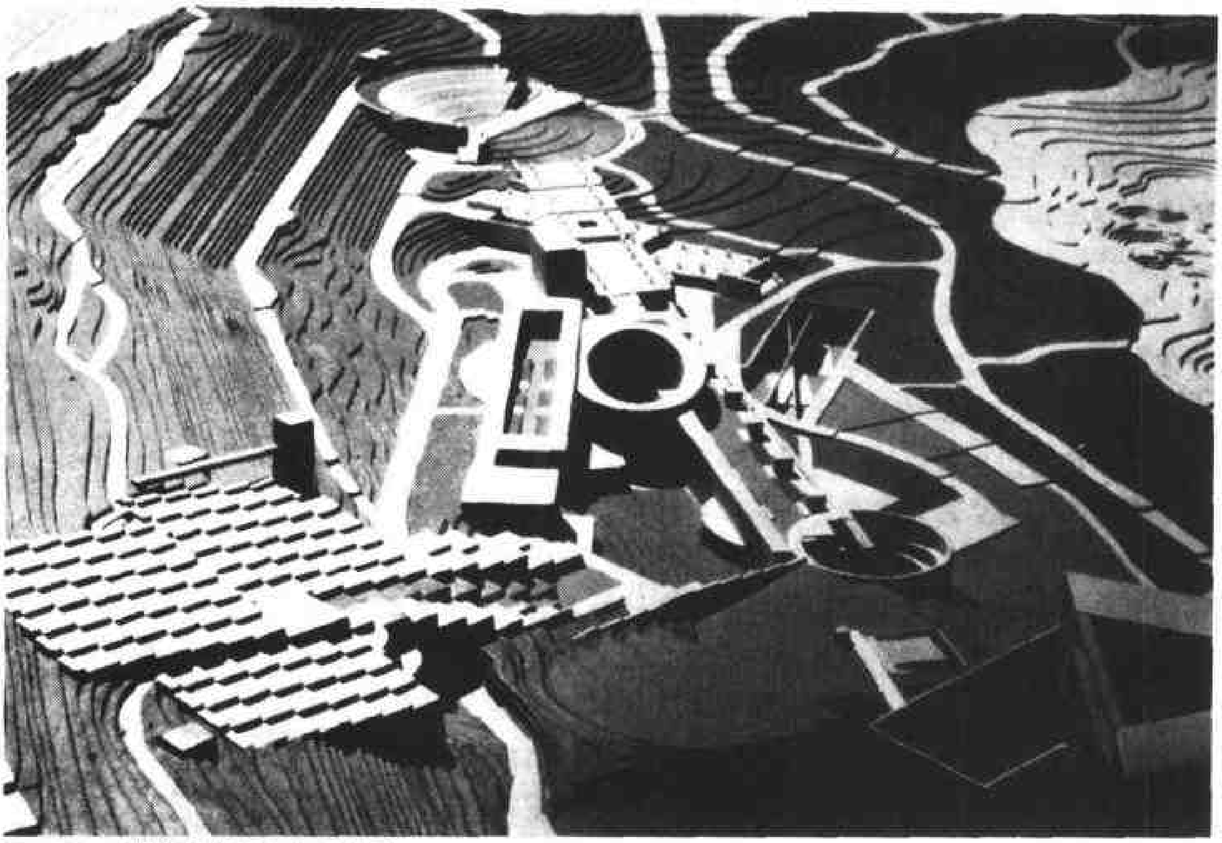


图 5-23　淡路岛梦舞台全景模型

案，称我的提案是世界上也很例外的做法。

我们和知事都考虑以加拿大温哥华的布查特花园[169]为样板。布查特花园原本也是采石场的用地，这里的主人布查特考虑用1%的利润将这里进行绿化。这是距今100年以前的事情。10年后采石场就成为美丽的公园，现在已成为世界上有数的花卉公园之一。布查特花卉公园的面积是5万坪。而我们要建造的公园是它的7倍，35万坪。

169　布查特花园(Butchart Gardens)，加拿大温哥华郊外。原为水泥厂采石后的荒废用地，厂主布查特夫妇一点一点地将其绿化成为四季如春的植物公园。1940年前后开始对外开放，每年约有70万人来参观这个世界性的公园。

开始种植树苗是1992年前后，当时担心是不是能够成林。这里的地质是岩石，不适合种树。但是世界上有很多这样的实例，据说伊朗的绿化事业是世界上最好的。我们搞到了一些研究资料，研究了如何才能搞好绿化。

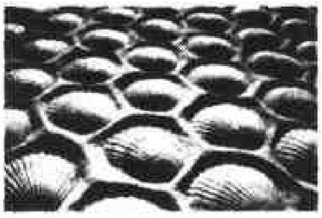
植树后1年就长高了30cm，2年半就长了1m，根据树种的不同也不完全一样，有的树1年大约就长1m，现在树高已经有4～5m了(图5-24)。虽然还没有长成“森林”，但是已经开始在这里建设户外剧场，取名为“梦舞台”，2000年开始正式使用。我想10年后就一定会成



图 5-24　淡路岛梦舞台的树木

为非常漂亮的森林。

由于森林与建筑还不足以有充分的魅力，于是在森林中布置一些大的广场，利用雨水建造了 5cm 深的水池。从罗马奇伯利公园的喷水学到了许多东西，在公元 2000 年的时候，为了纪念千年古城，在水面上设置了 1000 个喷水头。在水池周围建造了名为百段苑的 100 个边长 4m 的花坛。一般来讲，设计时往往都参考《设计资料集》来解决问题。而我们采取了理念先行，然后再考虑解决问题的方法。将这个水池的底部全部铺装上贝壳(图 5-25)。计算了一下，这里需要 100 万个贝壳。日本人经常吃贝类，我们事务所的工作人员简单地认为，饭店里会有很多贝壳。但是新大谷饭店和帝国饭店等，近来都是从世界各地直接进口贝肉，没有贝壳。在没有办法的情况下，我们从加拿大和俄罗斯进口了许多贝壳。贝壳本身虽然是不花钱的，但是运输却需要许多费用。因为是吃完贝肉扔掉的贝壳，所以完整的可用贝壳只有 1/5。得到了水产业朋友的协助，我们收集了 500 万个贝壳。现在开始精选，已经开始进行池底铺装。贝壳的形状是中间鼓起来的，如果人站到上面就会将其压碎，所以要在贝壳的下面填入砂浆。如果我们想在设计中实现一些新的构想，这种不厌其烦的手工操作的工作是不可缺少的。


图 5-25　贝壳海滩

前面已经提到，卡洛·斯卡帕的建筑设计方法是从局部出发开始构思，然后将局部整合成一个整体。在这里我们也挑战了这一手法。1000 个喷头，100 万个贝壳，100 个花坛、还有圆形以及椭圆形的广场。各个部分各自独立，也会形成一种魅力。将其有机地结合在一起，形成一个完整、充满活力的整体。要使这样一个规模的环境得到充实，连接单体建筑的部分是非常重要的。整体布局优先，避开以大阪湾为中心的轴线，平面和剖面的错位，使其成为立体构成的空间，将大的体块放至地平线以下，以此来尊重环境。

2000 年准备开放。在这之前的 1999 年 6 月前后，我想搞一个设计过程的展览。预计在 2000 年的春天举行日本的“世界花卉博览会”。建筑完成以后，周围的环境年年都在改善。设计建筑时必须一起考虑周围的环境，可以

说这是不可缺少的因素。因此，不应该是建筑设计只考虑建筑，环境设计只考虑环境，而是应该相互交流，广泛地学习才是正确的。

设计有生命的建筑

对我们这些做建筑设计的人或大学中建筑学科的人来说，现在的状况是一种逆境。在这之前不需要更多地考虑预算的问题，或者说到处都有很好的效益。委托建筑师做设计的政府工作人员、企业家们甚至在建筑师的面前也会不在乎地说"现在不要方盒子了"。

我确实想从"方盒子"设计中挣脱出来。这其中有两个意义。其一就是从表现的"方盒子"中挣脱出来。

20世纪初，勒·柯布西耶、密斯·凡·德·罗分别运用混凝土、玻璃这种具有时代性的工业材料来追求建筑表现，构筑了"现代建筑"。勒·柯布西耶的混凝土"方盒子"被模仿，被复制，很快就遍布到了全世界。并非反映密斯·凡·德·罗设计本质的简洁玻璃盒子，不仅是在曼哈顿，而且扩展到了东京的丸内、新宿、吉隆坡、开普敦等世界各地。我本身也想从这种表面上的简单方盒子表现中挣脱出来。

其二就是从"现代"观念上挣脱出来。从现代主义以来，建筑因过于追求合理性而陷入一种只考虑如何有效使用方盒子、"器皿"的思考之中。但是今后的方向更注重在社会中人如何使用建筑，即包括竣工后的建筑存在方式的设计，包括建造"有生命的"盒子。

不要方盒子的意见背后，隐藏着不要不能使用的方盒子的含义。事实上我们从事建筑设计的人过度地设计了许多不能使用的方盒子。今后，比如设计美术馆，就应该认真地了解这个美术馆收藏什么样的美术作品，在了解了如何运营等情况之后再进行设计。这些听起来似乎是很理所当然的，但问题并不是那么简单，它是一个社会系统本身的问题。

到我这里来委托设计的时候，说"希望在这里建造5000坪的美术馆，只有这些建设费"，许多事项都已经确定了，已经没有多少可做的了。我觉得应该在这之前

，从为什么要建设美术馆的阶段，就让我们参加进来。否则就会不断地建设不需要的方盒子，就不可能从市民的“不要方盒子”的呼声中解脱出来。

我们从绿色市民网的例子可知，为了使城市居民能够居住在丰富的城市空间，首先必须使居民们具有城市意识。因此，我想要主动走到街区中去，让市民们参加城市建设。为了创造有生命力的建筑，不仅是建筑师和规划师，希望每一位市民都要认真地思考建筑的意义。大学中的建筑学教学只教授如何建造建筑。建筑中的使用问题是非常重要的，保存也是很重要的。现在已经到了大家都应该认真思考的时期了。建筑的学习不仅只是在学校学习，同学们还要利用更多的时间到社会中去学习。

20多岁时，我攒了一些钱到美国或欧洲去旅行，亲眼看到了许多各种各样的建筑，遇见了许多各种各样的人，向他们学习。由于勒·柯布西耶去世，没有能够与其相见。20世纪70年代初我却有机会见到了理查德·迈耶[170]、詹姆斯·弗雷泽·斯特林[171]、查尔斯·穆尔等建筑大师，向他们学到了许多东西。前些时，弗兰克·盖里、贝聿铭来东京大学讲学。这样的人物是很难有机会见到的，我们能够从近处看到他们，并能够听到他们的讲课都会从中得到激励。尽可能地请各种建筑大师到大学来讲课，日本距欧洲、美国很远，请他们来并不那么简单。

我以前在耶鲁大学、哈佛大学、哥伦比亚大学各教授过半学期的课程。利用这个机会对许多著名的建筑师发出了邀请，“您能到我的事务所来吗?”他们都愉快地接受了邀请。设计课的讲评，请到了弗兰克·盖里、彼得·埃森曼、汤姆·麦茵[172]等建筑师，来校讲评时，不管学生，他们3个人之间聊了起来。东京大学也应该请一些外面的建筑师，但是往往很难实现。我想，对同学们来讲，听一些外来建筑师或你们的前辈来讲建筑是非常重要的。当然，建筑设计每个人都各有不同，时代也各异，但是希望同学们要各自培育自己的理想，探索自己的语言，在与自己的对话中，反复思考自己究竟将来

170　理查德·迈耶(Richard Meier, 1934-)，设计以几何形态为主的充满阳光白色建筑。他的作品是继勒·柯布西耶之后现代主义最正统的建筑。代表作有“道格拉斯自宅”、“高级美术馆”等。

171　詹姆斯·弗雷泽·斯特林(James Frazer Stirling, 1926-1992年)，英国建筑师。将现代的大体量与英国传统的材料感觉融为一体，开创了工业时代新的表现形式。代表作有“莱斯塔大学工学院”、“斯图加特”等。

172　汤姆·麦茵(Tom Mayne1944-)，美国建筑设计集团Morphosis的代表。设立SCI-Arc，以加利福尼亚为基地进行活跃的建筑创作。是有代表性的解构主义建筑师。代表作有“布莱兹自宅”等。

想做什么。

同学们将来想做建筑设计，或者结构研究、或者环境设计，或在建筑公司进行现场施工监理等，可能有各种各样的想法。每个人都有自己不同的个性，希望大家发挥自己的特长来度过自己有意义的人生。走到社会上，不管你愿意与否，都会被当作成人对待。成人对成人是不客气的。如果在校时没有培养出应对反击的思考能力，就只能被别人牵着鼻子走。

同学们中想学习建筑设计的人很多。但是不可思议的是几乎所有的人都去大的建筑公司工作，很少有做自由建筑师的。自由建筑师的好处是到 75 岁都可以按照自己的方式工作。但是，从年轻时不进行准备，到了那个年龄就难以持续。即使在公司工作，需要有广阔的社会视野，在公司里应该能够客观地发表自己的意见。日本人在学生时期有许多敢于发表自己意见的人。但是，不知是不是终身雇佣、年功序列中保身的需要，一进入公司立即变得老实了。反而是女同学认为这些无所谓，因此还比较有活力。希望男同学们也不要为谋求安定的生活过于委曲求全，而被公司束缚住。应该认清今后是要靠实力工作，要充分发表自己的意见。否则，在这个动荡的世界，日本社会中盛行的公司主义是行不通的。个人要具有坚强的意志，要及早培养自己具有客观地相互认可不同意见，相互对话的习惯。研究生从早上 8 点半就开始上课，这不仅是为了自己，还要为社会，自己要运用各种机会使自己成长壮大起来。

众所周知，日本现在经济不景气，引发了许多社会问题。要设计建筑必须冲破这些问题。我们从威尼托的艺术学校和神户广场的实例可知，几乎所有的建筑从开始构想到建成需要近 10 年的时间。因此欲贯彻自己的理念，必须自己首先要有坚实的思想。为此，同学们现在就要顽强地学习，我想为了实现自己的信念就会刻苦努力。

在我的设计事务所有若干名东京大学的毕业生。最初我想他们大概没有问题，只要我们在认真努力地教授，到社会上就一定会有实力。但是，现在的学生都是与社会隔绝着成长起来的。希望大家能够多了解社会。

大家总会是要与社会接触的，只要大家认真努力地工作，一定会对社会起到重要的作用。希望大家好好努力。

回答提问

问：卡洛·斯卡帕的设计方法是从局部出发来完成建筑作品的，不可思议的是它与整体非常协调。局部与整体是什么样的关系，如何从美的局部构成美的整体。

安藤：现代建筑的基本设计方法是从整体进行构思，然后再完善局部。而日本建筑的方法是由部分的连接来自由自在地构成整体的。我想日本建筑是不是缺少综合整体的构成呢?当我了解了欧美的建筑时，就感觉到它与日本建筑不同的是其构成的方法。这就是说从一开始就从整体出发综合地去考虑设计。因此，像卡洛·斯卡帕这样的将局部一个一个做完美，然后去完成整体的设计手法，这样的建筑师现在几乎不存在。

建筑中虽然不能说局部是附属的，但是往往还是整体主义。城市规划也不能不从整体出发。但是，如果认真想一想，就会理解建筑也像一个一个局部的生命体一样构成了城市。

卡洛·斯卡帕设计的克埃里尼·斯坦帕利亚图书馆也好，卡斯泰尔韦基奥美术馆也好，都是对原有的建筑进行内部改造的项目。比如墙壁、扶手等都是独立的设计，这些都是完善单体的设计方法。但这里不是没有整体。体验一下他的空间就会感到，虽然是各种独立的要素整合出来的建筑，但没有任何不协调的感觉，卡洛·斯卡帕的世界观、思想、美学都表现的淋漓尽致。

他是第二次世界大战后世界上有代表性的建筑师中独树一帜的建筑师。为了从局部设计出发，完整地设计出每一个部分，他设计扶手，然后考虑屏风，完成了屏风又会考虑地板的材料或表现内容。他似乎是在设计的过程中去思考“建筑”的。关于他的设计过程，《SD》《a+u》都出了卡洛·斯卡帕的特集，有槇文彦和藤井博巳等人写的评论，特别是《SD》中横山正写的文章很有深度。此外，与矶崎新的讨论也非常有意思，同学们都

可以读一读。

问：安藤先生以前在设计中有没有感到过一时的不顺，如果有过这种情况，请您讲述一下摆脱它的方法。

安藤：建筑设计是一项很复杂的工作，顺利的时候不多。我一直认为我们老是不顺的，经常是要绞尽脑汁地工作。

首先，是表现上的不顺。往往很难设计出能够超过自己以前做的好作品，因而时常感到不顺。其次，作为设计事务所的经营者总有一种不安，担心后面还会不会有设计任务来。此外，所里的设计人员不能理解我的设计意图，时常出现难以按照我的想法顺利进展的问题，出现不可预料的事件。

有时甚至很害怕到事务所去。其实昨天就发生了使人难以置信的事情，我现在还在发懵。

前面讲到的神户县立美术馆的施工结成了以 5 大公司为首的联合体(joint venture)[173] 竞标，A 公司施工队夺标，正式签约要在 1 个月之后。在这期间构成联合体的几家公司中有一家出现伤亡事故，就要重新竞标。原来预定 8 月底定标，9 月底正式签约，然后开始施工。但是，正式签约前与 A 公司讨论设计后刚过了 10 天，联合体中的 1 家公司在某个现场出现了人员死亡事故。由于出了问题，不得不全部从头开始。

173 两个以上承包公司共同承担责任进行建筑施工。是以分散风险、提高技术为目的的组织形式。

竞标重新开始会带来很多的麻烦。原本施工很快就能开工，要看看工地，选择材料，决定现场的监察人员。这样规模的现场，光进行施工大样图的设计人员就需要 15 人左右，施工现场监理就需要 25 人。已经给他们召开了几次说明会，好不容易安排得差不多了，联合体的一家公司出了预想不到的事，不得不重新竞标。

建筑设计就是这样，常常出现各种突发事故、问题，很难按照我们的想法如期实现。因此，需要顽强的精神，没有很强的意志是难以成功的。

前几天我见到了丹下健三先生。丹下先生现虽是 85 岁高龄，但还在设计大规模的工程项目。没有坚韧不拔的精神是不行的。我很想告诉同学们：建筑设计是个前途多难的工作，如果不喜欢建筑设计的话，还是早些改

行的好。实际上，我自己也是每隔半年就有一次不想干了的想法出现，这时最好的办法就是忘掉这些烦心事。建筑设计者中内向思考型的人居多。建筑是一项与他人合作最多的工作，内向型的人不适合这项工作。但是，它又是需要冷静逻辑思考的工作，具有双重性格的人最为理想。

这个教室现在有 100 多位同学。这么多人中我想能出现 2～3 名好的建筑师就算收获很大了。成为独立生存的建筑师的最初一步，就是利用暑假出去旅行。旅行之所以好就是因为在旅行中可以自己思考，可以改变自己的现状。读书当然是很重要的事，行路也是很重要的。我 20 岁出头四处旅行时，就在想，这个国家真的可以这样吗？对社会或权力的问题也思考了很多。这些现在都成为我做建筑设计的动力，即使有一时的不顺利，在愤怒还没有消失之前，就想“再努力一把也许…”这也许就是我摆脱不顺利的方法吧。

后记

这本书是我1998年秋天在东京大学建筑系研究生院5次讲课内容的基础上整理而成的。

对处在人生最重要时期的同学们，讲述一些我自己20多岁时的生活体验，我想还是会有一些启发的吧。迄今为止我主要从事建筑设计活动。回首往事，20多岁时对疑虑的思考，20多岁时所交往的各种朋友，以后竟成为我做设计的动力和构思的源泉。

现在同学们所面临的状况与我当时的情形完全不同，社会状况也发生了根本的变化。膨胀的资本主义经济迎来了高信息化社会，高附加值社会。现代人不分时间、地点地要满足自己所有的欲望。但是，在这个严格管理下的社会中，人的“自由”被剥夺了。正是这样的时代，才希望你们这些肩负未来的年轻人要具有强烈的自我意识，在社会上生存。

本书作为讲课记录在很短时间内编入了很充实的内容，也经历了没有预想到的困难。为此，向不辞辛苦支持我写作工作的东京大学出版会的长谷川一先生表示感谢。此外，安藤忠雄建筑研究所的森诗麻夫先生、丰田启介先生、矢野英裕先生、加藤由美子女士也为本书的编辑出版做出了很大的努力。

本书不只限于建筑领域。如果能够成为年轻人发现自己人生的一个参考，这是我所期盼的。希望年轻人从现在起就要认真地思考自己的人生。

安藤忠雄

1999年1月

作者简历

安藤忠雄

1941 年　生于大阪，自学建筑
1969 年　成立安藤忠雄建筑研究所
1987 年　耶鲁大学客座教授
1988 年　哥伦比亚大学客座教授
1990 年　哈佛大学客座教授
1997 年至今　东京大学教授

作品　住吉的长屋(日本建筑学会奖)、六甲集合住宅(日本文化设计奖)、城户崎住宅(吉田五十八奖)、TIME'S、光的教堂、大阪府立飞鸟博物馆(日本艺术大奖)、大山崎山庄美术馆、直岛当代美术馆/分馆、威尼托艺术学校等。

获奖　阿尔瓦·阿尔托奖(芬兰 1985 年)、法国建筑学会大奖金牌(1989 年)、美国建筑师协会名誉会员奖(1991 年)、阿诺鲁德·布伦娜纪念奖(1991 年)、英国皇家建筑师协会名誉会员(1993 年)、日本艺术院奖(1993 年)、朝日奖(1995 年)、普利兹克奖(1995 年)、世界文化奖(1996 年)、法国文学艺术勋章(1995 年、1997 年)、国际教堂建筑奖(1996 年)、英国皇家建筑师协会金牌(1997 年)、法国建筑学会名誉会员(1998 年)等。

译后记

偶然出差到日本，在朋友家看到了《安藤忠雄论建筑》(原文《安藤忠雄建築を語る》)。

由于内容特别精彩，就一口气读完了它。该书在日本出版仅两个多月就已经第8次印刷，可见本书之畅销。于是，我就将此书推荐给了出版社。译后，为了让读者更好地理解本书的内容，谈一点感想。

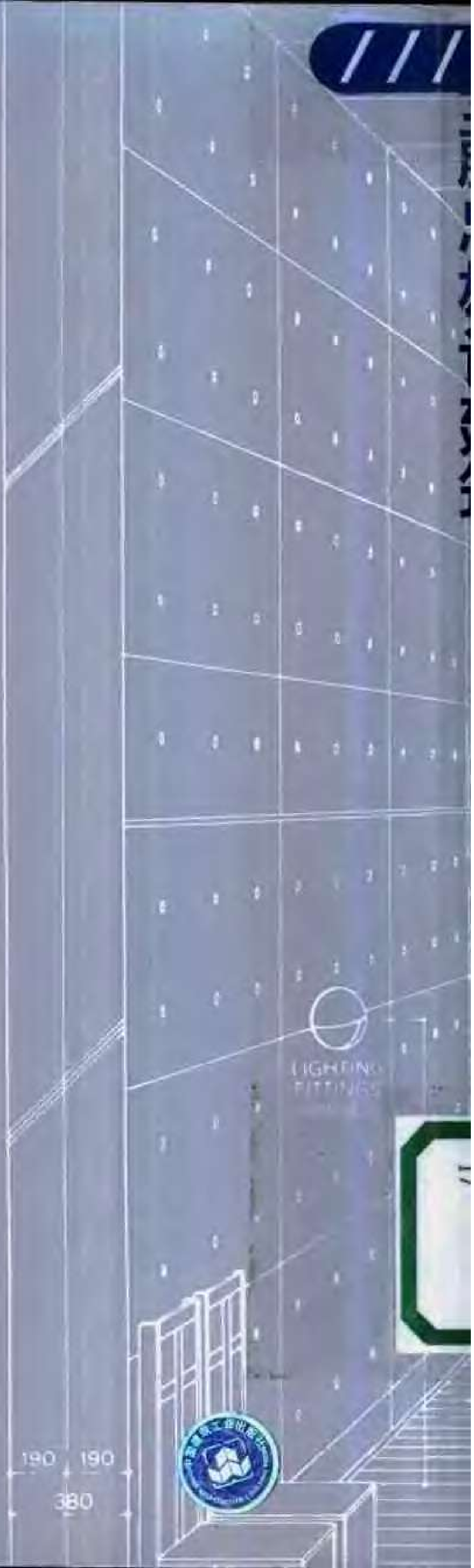
那么，这本书为什么这样畅销呢?众所周知，安藤忠雄是一位没有进过大学门，靠自学成才的世界建筑大师。他是建筑界“诺贝尔”奖——普利克兹奖的获得者，是世界一流大学哈佛大学、东京大学的教授。一时间“安藤”神话风靡全球。那么，他是如何成才的呢?安藤忠雄的成长道路成为许多建筑界同行特别是年轻建筑师关注的焦点。

本书是安藤忠雄根据自己给东京大学建筑系研究生讲课的内容写成的第一部著作。他在书中详细叙述了自己成长为一名建筑师的全部过程，披露了自己成才的“秘密”。用大量的篇幅讲述了自己的人生观、世界观和方法论，讲述了自己20来岁时的生活经历、苦恼以及如何思考人生、思考社会、思考建筑的全过程。它是一本对处在人生最重要时期的年轻人具有启发意义的好书。我想凡是立志成为一名建筑师的青年都会从中受益。特别是对于没有机会进入大学学习的年轻人更具有参考价值。

安藤之所以能够成为世界著名建筑师，我想最主要的理由有三点。首先，他酷爱建筑设计工作，具有契而不舍、百折不挠的执着精神；其次，有关注社会、为社会服

务的精神；第三，摸索出自学建筑的“科学”方法——“独自旅行”。许多人都认为安藤忠雄成才是一个特例，不具有普遍意义，我却不这样认为。如果你读完这本书，或许就会改变自己的观点。我相信大家一定能够从书中得到更多安藤成才的“秘密”，成为中国的“安藤忠雄”。

在翻译过程中，大量的人名、地名、建筑名、艺术作品名等给翻译工作增加了很大难度，加之本人的知识水平有限，一定有欠妥之处，敬请读者批评指正。本书的翻译始于清华大学建筑学院博士后在站期间，感谢导师胡绍学教授和张锦秋院士在站期间的教导。此外，翻译工作得到北方交通大学姜忆南老师和李蕾老师等的帮助，在此谨表谢意。感谢我的朋友平尾和洋教授，他给了我与本书“相遇”的机会。



责任编辑：白玉美
王莉慧
封面设计：蔡宏生

ISBN 7-112-05370-6

9 787112 053704 >
(10984) 定价:30.00元

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝安藤忠雄论建筑
作者＝
页数＝２２６
ＳＳ号＝１１００９９４９
出版日期＝

封面
正文